

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STILL UNTITLED / ENCORE SANS TITRE :  
CRÉATION SCÉNIQUE INSPIRÉE D'UNE PARTIE DE LA SÉRIE  
PHOTOGRAPHIQUE *UNTITLED FILMS STILLS* DE CINDY SHERMAN,  
SUIVIE D'UNE RÉFLEXION SUR LES CARACTÉRISTIQUES STYLISTIQUES  
POSTDRAMATIQUES ET PERFORMATIVES

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
CATHERINE DUMAS

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Cindy Sherman pour cette œuvre monumentale qui a inspiré mon projet de maîtrise et qui, encore à ce jour, m'anime et me questionne.

Merci à ma famille (Serge, Francine, Isabelle et Martin) de m'avoir offert la possibilité de me réaliser à travers un art que j'affectionne énormément. Merci également de m'avoir laissé beaucoup d'espace et de temps pour rêver lorsque j'étais enfant.

Merci à Catherine Debard, Estelle l'Oiseau et Éliane Berdat, mes amies-conceptrices-bricoleuses-performeuses. Ce que je vous ai demandé en termes d'implication et de travail dans le cadre de ce mémoire était énorme. Merci de m'avoir permis de profiter de vos talents et d'avoir accepté d'être présentes sur scène. Merci d'avoir compris cette proposition complexe et de m'avoir aidée à la porter jusqu'à la toute fin. Je vous dois la densité et la splendeur de cette proposition scénique.

Merci à tous ceux qui ont assisté aux répétitions de *Still Untitled/Encore sans titre* (Nadia, Sophie, Maryse, Roxanne, Guillaume, Stefan, Marie-Ève). Plus particulièrement, je veux remercier Nadia Girard dont le regard aiguisé m'a permis d'évoluer un peu plus en tant que performeuse.

Merci à Sophie Lestage pour l'amitié, le support moral, les lectures et les corrections.

Merci au *Théâtre Nulle Part* de m'avoir fait grandir en tant que praticienne et interprète au théâtre.

Merci à Alain Fournier d'avoir accepté de diriger ce projet, d'avoir été critique et de m'avoir défendu quand il y a eu des problèmes.

Merci à Marthe Adam d'avoir accepté de faire partie de mon jury, lorsque quelqu'un a manqué à l'appel.

Merci à Marie-Christine Lesage d'avoir accepté de faire partie de ce jury.

Merci à Audrey Lachapelle, Simon Boulerice et Manon Oigny pour le support quant à la cause des droits d'auteurs.

Merci à Benoît Panneton de m'avoir promenée dans sa voiture, de m'avoir nourrie, de s'être occupé de moi, comme personne n'aurait mieux pu le faire, à cette étape décisive de mon essai scénique.

Merci à Pierre Panneton et Déménagement Performance pour le transport et l'entreposage de mon décor.

Merci à Maggie Levin de m'avoir hébergé à New York et de m'avoir permis de comprendre la ville où Cindy Sherman vit et travaille.

Merci à tous les artistes qui ont participé de près ou de loin aux œuvres populaires citées ou insinuées dans le texte et sur la scène de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CINDY SHERMAN DANS LES <i>UNTITLED FILMS STILLS</i> .....	4
1.1 L'origine et les influences de Sherman.....	5
1.1.1 La photographie et le réel.....	5
1.1.2 Le photographique.....	5
1.1.3 Des influence <i>Pop</i> et marginales.....	7
1.2 La pratique singulière de Sherman.....	8
1.2.1 Autoportrait ou Autofiction ?.....	8
1.2.2 Cindy disparaît ?.....	9
1.2.3 Cindy apparaît ?.....	10
1.2.4 Un paysage corporel.....	10
1.3 Une série énigmatique.....	12
1.3.1 Les <i>Untitled Films Stills</i> .....	12
1.3.2 Description de la série.....	12
1.3.3 Qui regarde Cindy ?.....	14
1.3.4 La photographie face au cinéma.....	14
1.3.5 Pathétique ou Comique ?.....	15
1.3.6 Une question à l'intérieur de l'acte photographique.....	16
CHAPITRE II	
LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE ET LA PERFORMANCE.....	19
2.1 Du drame vers le théâtre postdramatique.....	20
2.1.1 Drame, théâtre dramatique et théâtre postdramatique.....	20
2.1.2 Le texte dans le théâtre postdramatique.....	21
2.1.3 Les composantes du théâtre postdramatique.....	22
2.1.4 La présence simple et complexe des performeurs.....	23
2.1.5 Une approche qui englobe le réel et le factice.....	24
2.1.6 Comme dans les rêves ?.....	24

2.2	La performance et le performatif.....	25
2.2.1	La performance comme « marges » du théâtre.....	25
2.2.2	Le sujet dans la performance.....	27
2.2.3	Le « présent continu ».....	27
2.2.4	La performance dans le postdramatique.....	28
2.3	Du postdramatique dans les <i>Untitled Films Stills</i> ?.....	30
2.3.1	La pluralité.....	31
2.3.2	La subjectivité du performeur.....	32
2.3.3	Le réel et la fiction qui s'alternent.....	32
CHAPITRE 3		
	UN SPECTACLE <i>ENCORE SANS TITRE</i> .....	34
3.1	Le titre.....	35
3.2	Le synopsis.....	36
3.3	Les éléments scéniques dans <i>Still Untitled/Encore sans titre</i> .....	37
3.3.1	Le texte.....	37
3.3.2	La trame narrative.....	39
3.3.3	La musique.....	39
3.3.4	La présence et les corps en jeu.....	40
3.3.5	L'espace intime et public.....	41
3.3.6	Les rétroprojecteurs et les transparents.....	42
3.4	Le postdramatique mis en scène.....	43
3.4.1	La Mise en musique.....	44
3.4.2	L'Irruption du réel.....	46
3.4.3	La Parataxe et la Simultanéité des actions.....	49
	CONCLUSION.....	52
APPENDICE A		
	PHOTOGRAPHIES D'INSPIRATION DE CINDY SHERMAN.....	55
APPENDICE B		
	PHOTOGRAPHIES DE NOTRE ESSAI SCÉNIQUE.....	60
	RÉFÉRENCES.....	63

## RÉSUMÉ

La scène théâtrale postdramatique, telle qu'Hans-Thies Lehmann la décrit, a souvent recours à la mise en place d'éléments de réel et de fiction qu'elle proclame comme tels. Ce faisant, elle se rallie à la discipline de la performance et porte le spectateur à percevoir le théâtre en tant que « processus » de création et de représentation. La série photographique *Untitled Films Stills* de Cindy Sherman interpelle le public d'une façon similaire, par l'ambiguïté entre le réel et le simulacre que le sujet photographié, toujours Sherman, met en place. Nous constatons que plutôt que de présenter des illusions parfaites, le photographique et le postdramatique témoignent d'une volonté de produire des instants fictionnels qui s'affichent pour produire un discours sur le réel, leur pratique et sur les actants qui y participent.

Le premier chapitre de ce mémoire convoque quelques théories concernant l'œuvre de Cindy Sherman. Le courant photographique dans lequel sa pratique s'inscrit, ses inspirations majeures, soit Diane Arbus et Andy Warhol, tout autant que l'inscription de sa démarche artistique sur son propre corps, confèrent à l'artiste une grande singularité. Nous appliquant par la suite à l'examen des illustres *Untitled Films Stills*, nous relevons les raisons pour lesquelles cette série évoque en nous un caractère énigmatique. Nous appuyant sur les théories de Rosalind Krauss, Régis Durand et Arthur Danto, nous soulevons la dualité entre le réel et la fiction que met en lumière l'œuvre de Sherman.

Une fois l'œuvre initiatrice exposée, nous définissons les composantes esthétiques générales du théâtre postdramatique en nous attardant davantage au texte, à la présence et à la réception du public. Nous effectuons cette réflexion en regard de l'ouvrage intitulé *Le Théâtre postdramatique* d'Hans-Thies Lehmann. Nous nous intéressons ensuite à la notion de performance et plus particulièrement à l'idée de « présent continu » et de « marge » du théâtre tels que décrits par Josette Féral. Nous montrons par la suite pourquoi il est judicieux de recourir à la forme postdramatique pour créer notre essai scénique, qui divulgue notre point de vue sur l'œuvre de Cindy Sherman.

L'essai scénique produit dans le cadre de cette maîtrise est l'exemple auquel nous recourrons afin de montrer que l'utilisation de quatre caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique (la mise en musique, l'irruption du réel, la parataxe et la simultanéité des actions) peut engendrer un discours à la fois sur l'œuvre citée, notre point de vue par rapport à celle-ci, ainsi que sur l'acte théâtral. Nous présentons comment nous avons décortiqué sur la scène, ce que l'instant et l'acte photographique chez Cindy Sherman condensent et camouflent partiellement à notre avis, révélant ainsi notre point de vue quant à l'œuvre initiatrice de ce projet.

Étaler sur scène les souvenirs populaires, qu'évoquent en nous les photographies de Cindy Sherman, nécessite un examen attentif de ce qu'elles renferment. Écrire, mettre en scène et agir à titre de performeuse au sein d'un spectacle qui divulgue notre point de vue sur une œuvre, suppose non seulement de se commettre en tant que personne, mais également d'exposer la mémoire de sa propre culture.

Mots clés :

Théâtre postdramatique – Cindy Sherman – *Untitled Films Stills* – Photographique – Réel

« I want that choked-up feeling in your throat  
which may come from despair or teary-eyed  
sentimentality... » And then went to write : « I wonder  
how is it that I am fooling so many people. I'm doing  
one of the most stupid things in the world...and people  
seem to be falling for it. »

Cindy Sherman



## INTRODUCTION

Les scènes postdramatiques et performatives recouvrent une esthétique où le réel et la fiction s'entrelacent afin de produire des discours multiples sur la scène. Il semble que ces types de théâtre invitent leurs spectateurs à assister à des témoignages où s'allient tant un propos sur la forme, que sur les sujets et les actants qui prennent part à leurs élaborations. En faisant face à la série photographique *Untitled Films Stills* de l'artiste Cindy Sherman le même type de sensation labile, à la fois familière et étrange, s'est emparé de nous. Nous retrouvons dans la posture ambiguë du sujet photographié, cette dualité inscrite dans le jeu théâtral qui nous interpelle : celle qui fait signe, en montrant que quelque chose est *en train* de se construire tout en se déconstruisant. Intriguée par Cindy Sherman et son œuvre aux réminiscences populaires, nous avons décidé de produire un spectacle où les éléments scéniques pourraient témoigner de ce qui se trame, à notre sens, à l'intérieur même de l'acte et de l'instant photographiques dans le cadre de cette série. En regardant attentivement les *Untitled Films Stills*, nous nous sommes sentie confrontée à maintes questions. Ce sont ces questions qui nous ont révélées le caractère énigmatique que cette série photographique comporte pour nous. De ces questions découle également la problématique suivante : comment rendre théâtrale la présentation simultanée de la mise en scène émotive du quotidien et l'authentique assumption de l'identité individuelle face au conditionnement social ?

Notre spectacle intitulé *Still Untitled/Encore sans titre* vise donc à mettre en scène une multitude de réminiscences de la culture populaire qu'évoquent en nous les photos de Sherman. Nous croyons que le théâtre postdramatique, qui permet d'amalgamer des moments réels scéniques et des moments de fiction en un même espace-temps, est la forme de prédilection pour créer un essai sur ce sujet. De plus, par la subjectivité des performeurs qu'il met en place et permet d'exhiber, le théâtre postdramatique nous permet de divulguer notre vision du travail de Cindy Sherman. C'est ainsi qu'inspirée des atmosphères, états et ambiances promus par une partie de la série photographique *Untitled Films Stills* de

Sherman, nous avons mis en œuvre notre création. Aux côtés de bricoleuses sonores et visuelles nous avons inventé un jeu, qui a pour but de mettre en lumière notre fantaisie et nos propres références culturelles, surtout télévisuelles, en regard de celles de l'artiste Cindy Sherman. Autrement dit, la démarche adoptée en vue de réaliser notre essai scénique a commencé par un examen attentif des photographies de l'artiste. Cet examen a soulevé maints souvenirs culturels personnels, que la forme scénique postdramatique permettait de mettre en lumière sur la scène.

Afin de produire notre spectacle nous avons choisi dix photographies issues de la série photographique *Untitled Films Stills*. Notre recherche scénique, qui entrevoit l'instant photographique comme moment qui se fabrique, consiste à s'appropriier l'œuvre de Sherman et à fabuler autour des indices inscrits dans ces dix images exclusivement. Nous ne proposerons pas, comme plusieurs l'ont fait auparavant, une lecture féministe de l'œuvre de Sherman. Le fait que Sherman soit une femme engendre une esthétique, une façon de faire, un regard, mais ne constitue pas l'enjeu principal de son travail. Nous ne nous engagerons pas non plus à analyser la sémiotique des images. Nous traiterons plutôt chacune des photographies de l'artiste en fonction du caractère énigmatique et nostalgique qu'elles évoquent en nous. Ces photographies, parce qu'elles semblent exposer une reconstitution, toutefois jamais exacte, de moments marquants de notre culture, nous interrogent. « C'est de cette culture et des traces à la fois lointaines et intimes qu'elle génère, dont parle notre spectacle. » (Programme du spectacle *Still Untitled/Encore sans titre*)

Le premier chapitre de notre mémoire s'attarde à l'artiste Cindy Sherman et plus particulièrement à la série photographique qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, soit les *Untitled Films Stills*. Nous y discutons d'abord du *photographique* en tant que courant dans lequel Cindy Sherman s'inscrit. Ensuite, nous traitons des inspirations majeures de l'artiste, soit Diane Arbus et Andy Warhol. Nous nous intéressons également aux théories émises jusqu'à récemment quant aux *Untitled Films Stills*. Rosalind Krauss qui entrevoit ces images de Sherman comme des « copies sans originaux » a grandement inspiré notre recherche. Arthur Danto lorsqu'il analyse l'œuvre de Sherman et qu'il dit de celle-ci qu'elle « illustre la distance qui sépare le souvenir de la vérité » anime grandement notre imaginaire.

Ces deux théoriciens marquent le point de départ de notre exposition de l'œuvre en tant qu'univers d'où peut surgir une proposition scénique où le réel et la fiction s'entrelacent sans cesse.

Notre second chapitre met en place les composantes théoriques qui ont servi de phare pour façonner notre essai scénique. Nous y définissons les caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique, selon Hans-Thies Lehmann, en nous préoccupant surtout du texte, de la réception du public et de la présence des actants. Nous y expliquons comment la déhiérarchisation des éléments théâtraux, qui rompt avec la traditionnelle suprématie du texte, permet à la scène de recouvrir une esthétique de la pluralité. De la même manière que le photographique chez Sherman a rompu avec la primauté du rapport au réel qu'arborait jusqu'alors la photographie, nous exposons comment le théâtre postdramatique en vient à se détacher de la représentation mimétique au profit d'une addition des voix quant à un sujet. Nous discutons également de quelle façon la manière de recevoir et de percevoir le spectacle se voit modifiée. La nouvelle posture des actants au sein d'une telle dynamique nous permet de rallier le théâtre postdramatique à la performance. Nous appuyant sur l'article de Josette Féral intitulé « Performance et Théâtralité : le sujet démystifié », nous exposons la notion de « présent continu » et le concept de la performance comme « marge » du théâtre. Nous établissons par la suite des corrélations entre l'œuvre de Sherman, le postdramatique et le performatif, qui nous permettent de recourir aux procédés esthétiques postdramatiques pour l'élaboration de la mise en scène de notre essai scénique.

Notre troisième chapitre présente notre création. Au moyen de la description d'exemples issus de notre spectacle, nous illustrons les liens avec les concepts théoriques expliqués au chapitre deux. Nous y présentons la fonction des principaux éléments mis en scène au cours de notre essai, ainsi que la posture de nos conceptrices/performeuses. Nous nous attardons davantage à quatre caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique soit : la mise en musique, l'irruption du réel, la parataxe et la simultanéité des actions. Nous montrons comment leur mise en application au sein de notre mise en scène, permet d'étaler notre vision subjective quant aux inspirations de l'artiste Cindy Sherman au moment de la prise de ces clichés.

## CHAPITRE I

### CINDY SHERMAN DANS LA SÉRIE *UNTITLED FILMS STILLS*

« La double articulation indicielle et iconique de la photographie permet une ouverture au questionnement autant sur l'image en tant que fixation objective d'un espace temps que sur la constitution subjective de la mémoire. Si elle n'est pas le double figé, la copie conforme du réel où se situe-elle ? »

(Di Felice, 2006)

C'est l'impossibilité de concevoir l'image photographique comme étant la copie d'un moment réel, qui nous mène au cœur des préoccupations et de l'intimité de l'artiste Cindy Sherman. Dans la série photographique qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, Sherman, qui faisait déjà de son corps et de son visage l'objet central de ses photographies, met maintenant en place des états et des ambiances où elle se présente comme si elle était une actrice. Dans les *Untitled Films Stills*, Cindy Sherman, en s'affublant d'une foule de perruques, costumes et maquillage, revêt l'allure de *stars* de cinéma dans un décor naturel. Si Sherman *n'interprète* pas à proprement parler de personnages de film, une atmosphère cinématographique se dégage tout de même des sujets photographiés et de leurs environnements. Bien que nous ayons l'impression de reconnaître les images qu'elle nous présente dans cette série photographique, voire de les avoir vues à maintes reprises, nous ne pouvons les rattacher à une source exacte. C'est dans cette dernière affirmation que réside, selon nous, le caractère énigmatique de cette série.

## 1.1 L'origine et les influences de Sherman

### 1.1.1 La photographie et le réel

Il semble que de tout temps, la pratique photographique se soit théoriquement rattachée à la notion de véracité. « Il y a une sorte de consensus de principe qui veut que le véritable document photographique « rende compte fidèlement du monde » ». (Dubois, 1990, p. 19) Philippe Dubois, dans le chapitre intitulé *De la vérisimilitude à l'index*<sup>1</sup> de son ouvrage *l'Acte photographique*, retrace le parcours historique des différentes positions critiques quant au principe de réalité indubitablement lié à l'image photographique. Dubois fait remarquer dès le début de son argumentaire que « la photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir ». (Dubois, 1990, p. 19)

### 1.1.2 Le photographique

Au début des années quatre-vingt, en Amérique, on assiste à l'émergence d'un courant artistique qui se nomme « le photographique ». Ce courant consiste, pour les artistes, à se réapproprier le médium photographique, en mettant à distance le réel de l'objet photographié. Pour ce faire, les artistes auront tendance à jouer avec les critères intrinsèques de la photographie (comme la reproductibilité ou la véracité) et à mettre en évidence leur réfutation au sein même de leurs démarches. Tel que le mentionne Hubert Damish, « [l'] efficacité qui est celle de la photographie dans le champ esthétique ne se laisse en effet pas disjoindre de sa mécanique ». (1990, p. 11) Les photographes de ce courant, en conscientisant cette dimension mécanique et en allant même parfois jusqu'à copier des modes d'opérativité qui appartiennent aux *mass-médias*, remettent en question les propriétés qu'on avait attribué à

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois, au cours du premier chapitre de son ouvrage, expose trois temps dans l'histoire de la photographie et le rapport qu'elle entretient avec le réel. Ces trois temps correspondent à trois visions épistémologiques de la valeur documentaire de la photographie. Ces trois visions sont : la photographie comme miroir du réel, la photographie comme transformation du réel et la photographie comme trace du réel. Cindy Sherman appartient à la dernière vision exposée par Philippe Dubois.

leur médium en fonction de l'histoire de l'art, à travers leurs images. Bellavance définit la nouvelle façon de comprendre et d'analyser la photographie ainsi :

Car ici, le sujet de l'activité n'est plus seulement l'image, comme pour la photographie artistique traditionnelle, ni la performativité de l'appareil, comme pour la photo professionnelle. C'est le rapport photographique entier, ce surplus symbolique dégagé de ce mouvement de l'esthétique (image) et du technique (la performance). (Bellavance, 1982-83, p. 10).

Évaluée jusqu'alors en regard de l'histoire de l'art, de la peinture et de la sculpture, la photographie, en se détachant de sa fonction d'index du réel et en mettant de l'avant son aspect technique (mécanique) à l'intérieur des images qu'elle produit, développe ses propres références et son propre discours théorique. Rosalind Krauss, dans un texte qu'elle consacre au photographique et plus particulièrement à la notion de simulacre en photographie, discute de l'ébranlement que la photographie engendre désormais comme suit : « En dévoilant au cœur de *tout* geste esthétique la multiplicité, le factice, la répétition et le stéréotype la photographie déconstruit la possibilité de différencier l'original de la copie, l'idée première de ses imitations serviles ». (Krauss, 1990, p. 215)

L'instant photographique ou noème, que Barthes qualifie de « Ça a été » (1980, p. 120) dans son essai intitulé *La chambre claire*, renvoie à la fonction tautologique de la photographie. Cette fonction bascule, avec des artistes comme Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler et Cindy Sherman vers l'idée de la mise en scène ou de la fiction. Ces artistes inscrivent désormais l'idée de la feintise<sup>2</sup> et de la fabrication à l'intérieur même de leurs démarches et en laissent percevoir la trace. Ce faisant, ils permettent au médium photographique d'acquérir plus de spécificité. Le travail de photographes de cette génération, notamment celui de Cindy Sherman, produit un discours plus subjectif, qui permet à la pratique photographique de muter de sa fonction de reproduction vers celle de la représentation.

---

<sup>2</sup> Nous reprenons ce terme à Jean-Pierre Criqui qui, dans son texte intitulé *Une femme disparaît*, paru dans le cadre de la rétrospective du Jeu de Paume sur le travail de Sherman en 2006, en fait l'usage. Nous le jugeons très approprié pour décrire l'aspect à la fois factice, rebelle et ludique du travail de Sherman.

Guy Bellavance, dans son essai intitulé « Dessaisissement et réappropriation », (1982-83) s'intéresse à l'arrivée des *mass-médias* et de leur influence sur l'art et la culture. Il discute du travail des artistes de la même génération que Cindy Sherman, et le définit ainsi : « [elles] se réapproprient des images existantes, en recyclent la signification ou en simulent le mode d'opérativité tout en changeant de registre. » (Bellavance, 1982-1983, p. 9) Au sein de cette nouvelle façon de faire l'art et la photographie, Bellavance soutient que « l'esthétique de l'indice, de la trace, du fragment s'est substituée à celle de la *mimesis* et de la *catharsis*. » (1982-1983, p. 9) Il affirme également qu'en préconisant une approche plus distanciée envers le médium photographique, les artistes, tels que Sherman « substituent à l'expérience de la vérité immédiate celle de l'équivoque, de l'écart,...du dessaisissement ». (Bellavance, 1982-1983, p. 9)

### 1.1.3 Des influences *Pop* et marginales

« I was always the kid watching T.V. and doing something else. »  
(Sherman citée par Marzorati, 1983, p. 83)

« Once I'm set up, the camera starts clicking, then I just start to move and watch how I move in the mirror. » Sherman says. « It's not like I'm method acting or anything. I don't feel that I *am* the person. I may be thinking about a certain story or situation, but I don't become her. There's this distance. The image in the mirror becomes her-the image the camera gets on the film. And the one thing I've always known is that the camera lies. »  
(Sherman citée par Marzorati, 1983, p.81)

Bien que la démarche de l'artiste soit des plus spécifique et complexe, Sherman est, selon Bellavance, l'héritière de deux instances photographiques à l'avant-garde des années soixante. La première inspiration de Sherman est, selon lui, le portrait surréaliste, dont la représentante la plus éloquente est Diane Arbus. Reconnue pour avoir photographié les marginaux de son époque, dans un cadre traditionnel souvent emprunté aux tableaux historiques, ce précurseur de Sherman est passé à l'histoire pour le portrait saisissant de

l'Amérique des années soixante qu'elle dresse. Sherman elle-même parle de Diane Arbus, comme étant une influence de son travail. À ce sujet elle dit : « *I felt like I wasn't following in any tradition. Maybe Diane Arbus, as a woman photographer who made some disturbing imagery, but she was really a straight photographer, a traditional photographer* ». (Sherman, citée par Frankel, 2003, p. 54) La seconde inspiration importante de Sherman, selon Bellavance, est le Pop-Art et plus particulièrement Andy Warhol, qui dans son œuvre, opère une « réflexion tactique et un recyclage symbolique des formes de la culture de consommation » (Bellavance, 1982-1983, p.11). Ces deux influences confèrent à l'acte photographique chez Sherman une tension entre étrangeté et familiarité à l'intérieur même de l'image. Inspiré du travail de ces artistes, Sherman crée dans ses images l'impression d'un déjà-vu formel (dans le cas des *Untitled Films Sills* : des lumières, décors et situations inspirés du cinéma) qui se juxtapose à un portrait (qui présente précisément ce qu'elle n'est pas ou qu'elle ne parvient pas à être totalement). « Ces deux influences se fondent ici en un alliage ferme, produisant quelque chose de neuf : une figure problématique de l'être immergée dans la projection filmique quotidienne. » (Bellavance, 1982-83, p. 11)

## 1.2 La pratique singulière de Sherman

### 1.2.1 Autoportrait ou Autofiction ?

« I don't do self-portrait. (...) I always try to get as far away from myself as possible in the photographs. It could be, though, that it's precisely by doing so that I create a self portrait, doing these totally crazy things with these characters. »

(Cindy Sherman citée par Bronfen, 1987, p. 13)

Celle que l'on qualifie aujourd'hui de « femme aux mille visages »<sup>3</sup> révèle sur son propre corps la « répétition systématique du même à travers l'autre ». (Bellavance, 1982-

---

<sup>3</sup> Nous reprenons cette appellation du titre d'un article de Cristina Carrillo : « Cindy Sherman, la femme aux milles visages ». *L'Oeil*, n° 504 (mars), p.74-79, 92-93.



1983, p. 11) Faisant sienne la proposition de Rimbaud « Je est un autre », l'artiste est reconnue pour juxtaposer à son propre corps tout un fatras de grimaces, de poses, d'accessoires, de costumes, de maquillage, de perruques et de décors, proposant ainsi un décuplement de son image. Bien que son visage, ses mains et son corps tout entier soient reconnus dans le monde de l'art, Sherman, par les opérations qu'elle effectue autour et sur sa propre personne, ne prétend pas faire de l'autoportrait. Elle affirme au contraire qu'elle cherche à trouver la photographie qui l'éloigne toujours plus de sa propre image, celle où elle ne se reconnaît plus. « Le projet consiste alors à révéler les couches pelliculaires successives de postures et d'impostures superposées à ce noyau imaginaire de réalité qu'est le corps. » (Bellavance, 1983-1983, p.11) Par son art, Sherman dresserait à même son corps, l'autoportrait d'un autre, par lequel elle produirait une autofiction.

### 1.2.2 Cindy disparaît ?

Si beaucoup de théoriciens de l'art parlent « d'esthétique de la disparition<sup>4</sup> » lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Sherman, c'est qu'ils entrevoient le fait que son travail fonctionne par accumulation. Effectivement, la constante du travail de Sherman, qui consiste à s'utiliser soi-même en tant que modèle, permet au spectateur de comprendre, à force d'accumulation, que l'image de Cindy Sherman atteint un point de saturation, jusqu'à en disparaître. Nous ne nous attarderons que très peu à cette notion, puisque c'est, selon nous, là que se trouve le début d'un indice de l'énigme à résoudre pour comprendre la dimension identitaire de l'œuvre de Sherman.

---

<sup>4</sup> Nous faisons allusion ici à Régis Durand, Arthur Danto, Jean-Pierre Criqui qui ont tous analysés l'œuvre de Sherman en regard de cette notion.

### 1.2.3 Cindy apparaît ?

« Ainsi, pour que quelque chose apparaisse, il faut que quelque chose ait disparu, mais ce quelque chose qui a disparu, ce point aveugle (le *punctum*), reste au cœur de l'image, c'est le néant qui est au cœur de l'image, qui nous fait signe et fait exister l'image au-delà de ce qu'elle signifie. »

(Baudrillard, 2000, p. 142)

Bièn que le travail de Sherman mette son corps de l'avant, il n'est pas une quête d'authenticité ou un récit documentaire. Sherman ne nous parle jamais directement d'elle-même. Son travail nous renvoie précisément à qui elle n'est pas (*not-not me*) et, par extension, nous fournit quelques indices pour découvrir qui est la « vraie » Cindy Sherman. Comme le souligne Douglas Crimp, il n'y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces images, « il n'y a que des apparences qu'elle assume ». (Crimp cité dans Baqué, 2004, p. 201) Ainsi, se faisant à la fois sujet et objet de sa pratique photographique, Sherman synthétise à l'intérieur de sa propre pratique deux enjeux contemporains soit : « à la fois quête de l'identité incertaine et mise en abîme de l'identité trop certaine » (Bellavance, 1982-1983, p. 11). En effet, tout se passe comme si l'artiste, tout au long de son œuvre s'amuse à décrire avec une grande minutie qui elle n'est pas, proclamant ainsi ce que Bellavance appelle une « seconde nature » (1982-1983, p. 11) qui serait induite par la société des médias. Cette « seconde nature » est soulignée chez Sherman par les nombreux indices d'emprunts à la culture populaire qu'elle intègre dans la composition de ses photographies.

### 1.2.4 Un paysage corporel

Selon l'ajout qu'elle effectue sur elle-même et en nous assurant qu'elle n'est pas cette personne qu'elle incarne pourtant, Sherman présente en fait le portrait de ce qu'elle n'est pas. En prenant pour constante le fait de s'utiliser comme modèle<sup>5</sup>, la photographe peut

---

<sup>5</sup>À plusieurs reprises, Sherman mentionne le fait qu'elle s'utilise elle-même comme modèle afin d'obtenir un plus grand contrôle sur les images qu'elle crée. Elle ajoute également qu'elle se voit

avoir un plus grand contrôle sur les images qu'elle produit. «Le projet de Cindy Sherman consisterait alors à cultiver cette « seconde nature ». Ses portraits pourront alors être lus comme des paysages, comme un lieu où viennent se greffer l'imagerie socialement produite au sein de ce nouveau milieu culturel. » (Bellavance, 1982-1983, p.11)

À ce sujet, Rosalind Krauss affirme qu'il est primordial que Sherman s'utilise comme modèle. « Il est important pour la cohérence conceptuelle de ces images que Cindy Sherman en soit à la fois le sujet et l'objet, car le jeu des stéréotypes dans son œuvre est une révélation de l'artiste elle-même en tant que stéréotype. » (Krauss, 1990, p. 216) En plus de produire une parodie de la culture de masse en exposant maints « personnages de pacotille et sans épaisseur » (Krauss, 1990, p. 216) à travers son œuvre, Sherman, en faisant de son corps l'objet de son art, génère une nouvelle façon d'entrevoir le statut d'artiste. À ce sujet Krauss ajoute que « le travail de Cindy Sherman se situe dans une relation inverse au discours critique car elle a compris que la photographie était l'Autre de l'art, le désir de l'art à notre époque ». (Krauss, 1990, p. 221) Krauss ajoutera d'ailleurs au sujet de la photographie de Sherman qu'elle « n'élabore [...] pas un objet critique artistique mais constitue plutôt une instance de critique ». (Krauss, 1990, p. 221)

---

mal faire subir sa recherche à d'autres modèles puisqu'elle ne sait pas ce qu'elle cherche, jusqu'à ce qu'elle le voit apparaître dans le miroir ou sur la pellicule.

### 1.3 Une série énigmatique

#### 1.3.1 Les *Untitled Films Stills*

« « Part of it could be that I want to see what I look like as a certain character – even though I know that person isn't me » Sherman says. « There is also me making fun - making fun of these role models from my childhood. And part of it maybe is to show that these women who are playing these characters...maybe these actresses know what they're doing, know that they are playing stereotypes...but what cant they do ? » »

(Cindy Sherman, citée par Marzorati. 1983, p.86)

Malgré le caractère illustre que nous lui portons désormais, la série photographique *Untitled Films Stills* de Cindy Sherman demeure fort intrigante. Bien que le nom de cette série nous indique que les photographies qui s'y rattachent sont issues de plateaux de films sans titre, nous réalisons après un examen rapide de celles-ci que les films qui prétendent y être photographiés n'ont jamais existé. Les photographies que nous observons sont plutôt le résultat d'un assemblage complexe de références issues de la culture populaire que l'artiste Sherman s'amuse à mettre en lumière. En effet, c'est avec flair, drôlerie et coquetterie que Cindy Sherman met en scène, personnifie et, bien entendu, photographie les images qui constituent cette partie de son œuvre. Les photographies de cette série ont le pouvoir d'évoquer en nous le souvenir d'un vidéo-clip de chanteuse pop, d'un film d'Hitchcock, de l'esthétique de la Nouvelle Vague, de celle d'un feuilleton d'après-midi ou encore d'un film d'horreur de série B et de plusieurs autres stéréotypes féminins que la télévision a diffusés.

#### 1.3.2 Description de la série

La série photographique qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire se compose de soixante-neuf photographies<sup>6</sup> noir et blanc, prises dans un décor naturel<sup>7</sup> où les sujets sont

---

<sup>6</sup> Dans le cadre de ce mémoire, nous nous attarderons plus particulièrement à dix photographies (soit *Untitled Films Stills* : no.5, no.10, no.11, no.12, no.19, no.26, no.27, no.35, no.52

captés en plan moyen ou large. Ce décor naturel, qui se superpose à des personnages esquissés avec soin, dont nous pouvons cependant lire les facéties et artifices, nous permet de rattacher cette série à une ambiance cinématographique. Nous dénotons également que l'éclairage, les accessoires et les décors nettement connotés (que l'on suppose être des lieux de vie de la photographe comme son appartement, son studio, sa ville, etc.) manifestent une volonté d'ancrer, voire de dissoudre, les personnages dans leur milieu. Ainsi « l'everyday life est amalgamée inextricablement à la société du spectacle » (Bellavance, 1982-1983, p. 11). Cette partie de l'œuvre de Sherman est souvent décrite par une esthétique *vintage* ou *kitsh*, une impression de mélancolie et de nostalgie, d'où émane une sensation de vulnérabilité chez les sujets féminins qu'elle présente. Sherman désigne les humains qu'elle représente dans le cadre de cette série « *these characters (...) maybe these actresses* » (Sherman citée par Marzorati, 1983, p. 86).

Si les modèles que Sherman y incarne sont souvent appelés stéréotypes ou actrices, c'est que les états qu'elles revêtent sont souvent non naturels ou apprêtés, comme suspendus ou absorbés par le cadre qui les entoure. On pourrait également dire de l'attitude des modèles photographiques, qu'elle est en décalage, soit par excès, soit par retenue, envers la situation représentée. Cet arrêt dans le temps, ce moment suspendu, fait d'ailleurs partie du titre de l'œuvre. L'appellation *stills*, que Sherman place dans le titre de sa série, renvoie à l'idée d'un mouvement et d'un moment arrêtés. Ainsi, nous en venons à présupposer que les modèles de l'artiste ont arrêté le mouvement de leur course avant que le déclic de l'appareil ne se fasse. Les personnages de l'artiste simulent toujours mal le caractère apprêté, feint de leur présence, qui tend souvent vers l'idée de l'icône ou de la perfection. S'appliquant à ressembler aux Anna Karina ou aux Brigitte Bardot des affiches publicitaires des films de Godard, quelque chose dans l'œil et l'attitude de Sherman persiste à nous faire signe et à nous dire : « je ne suis pas ceci », « je ne suis pas cela », « je joue ».

---

*et no.62*). Ces photographies constituent le corpus autour duquel s'est élaboré notre essai scénique. Voir ces images en Appendice A pour plus de références.

<sup>7</sup> Par l'expression « décor naturel » nous entendons un environnement ou un lieu existant, habitable et constitué de matériaux qui, bien qu'ils soient disposés ou mis en scène, sont réels et manipulables concrètement. Nous pourrions par exemple opposer à « décor naturel », un fond lumineux, une projection ou une toile devant laquelle un modèle poserait.

### 1.3.3 Qui regarde Cindy ?

Le choix des poses, souvent avantageux pour les modèles, nous laisse croire qu'elles agissent pour le regard de quelqu'un d'autre. Nous avons d'ailleurs l'impression que quelqu'un d'autre se trouve dans la même pièce que Sherman, ou encore, qu'il s'apprête à entrer. L'attitude du personnage photographique correspond à celle de quelqu'un qui pose à la fois pour l'appareil photo et la personne qui est dans la pièce avec elle. Plusieurs ont supposé que cette personne était un homme. D'autres ont parlé de voyeurisme, de fétichisation et de « manque de fixité de l'identité féminine » (Onfray, 1992, p. 56), de volonté de « fixer le désir masculin » (Baqué, 2004, p.196) à propos de cette série. Laura Mulvey, qui se consacre aux études féministes, a d'ailleurs produit maints brillants essais sur la question du regard masculin au cinéma et sur l'œuvre de Sherman<sup>8</sup>. Puisque cette piste a été explorée à plusieurs reprises, ne nous attarderons pas à cette dimension du travail de l'artiste.

### 1.3.4 La photographie face au cinéma

S'il n'est pas rare qu'on utilise le mot « théâtral » lorsqu'on parle de l'œuvre de Sherman, ce terme est souvent galvaudé. En effet, si le caractère apprêté ou factice des images de Sherman est à son paroxysme dans cette série où l'artiste joue les actrices, c'est plutôt à la discipline du cinéma qu'on devrait l'associer. Dans un article intitulé *Le cinéma devant la photographie*, Antoine Thirion traite des rapports qu'entretiennent ces photographies de Sherman avec le cinéma. Il compare cette partie de l'œuvre de Sherman à « l'émanation d'une vaste bibliothèque où les actrices se mêlent aux personnages aussi bien qu'à des stéréotypes féminins des années cinquante dont la publicité, la presse ou la littérature populaire furent, autant que le cinéma, les véhicules ». (2006, p. 82) L'auteur insiste sur le fait que les *Untitled Films Stills* rendent avant tout visible leur mise en scène :

---

<sup>8</sup> Laura Mulvey, dans son article intitulé *Plaisir visuel et cinéma narratif*, décrit la fonction d'image qu'on attribue de façon traditionnelle aux femmes au cinéma. Elle y explique comment la société patriarcale a modelé les regards et la forme filmique même, au moyen des notions de scopophilie (le plaisir de regarder) et de narcissisme de la psychanalyse. Mulvey a également rédigé un article intitulé *Fantasmagories du corps féminin* où elle déchiffre « les indices pictographiques en appliquant les outils théoriques associés à l'esthétique féministe » (Mulvey, 2006, p. 284) dans l'œuvre de Sherman.



les fichus sont trop parfaitement noués ; le mascara coule ou souligne au contraire la dureté du regard, les lèvres feignent clairement la surprise ou la langueur [...] ». (Thirion, 2006, p. 83) Il fait remarquer qu'en plus d'un double mouvement de construction d'un personnage et de sa déconstruction par le stéréotype, Sherman porte son œuvre à un troisième degré en utilisant constamment sa personne comme modèle en apparaissant et disparaissant, pour laisser uniquement la trace de ce qu'il appelle une « compétence fictionnelle ». (2006, p. 83) Thirion souligne que bien qu'empreintes de l'esprit de la Nouvelle Vague, du film noir américain, du néoréalisme italien ou du film gothique anglais, les photographies de Sherman demeurent un « face-à-face ou une comparution », (2006, p. 85) ou encore, un travail inspiré. En effet, si nous avons furtivement l'impression d'y reconnaître une Marilyn Monroe, une Catherine Deneuve ou encore une Sophia Lauren, ce n'est que pour mieux se rappeler d'un autre moment cinématographique, d'un air musical, ou pour trouver une inexactitude dans la copie du moment marquant auquel nous faisons référence en tant que spectateur. Chaque personnage qu'elle y incarne nous semble familier, sans toutefois être identifiable de façon exacte. Nous avons plutôt l'impression de l'avoir entrevu mille fois auparavant. Comme le mentionne Régis Durand suite à un examen rétrospectif des photographies de l'artiste : « Et ces images ont le pouvoir d'activer chez nous la somme des souvenirs et des savoirs dont nous sommes porteurs. » (1996, p. 54)

### 1.3.5 Pathétique ou Comique ?

En 1996, Régis Durand fait remarquer « qu'un certain pathos s'est insidieusement glissé dans notre regard et notre discours sur ces images, occultant leur dimension proprement comique. » (1996, p. 51) Si les portraits d'étudiantes, de ménagères, de *stars* de cinéma et d'autres femmes (qui réfèrent à une époque antérieure à celle de la prise des clichés par l'artiste) sont romantiques et soignés, on ne peut toutefois les assigner précisément à une œuvre. Nous constatons, au contraire, que le processus qui a mené à l'élaboration de ces images consiste en un alliage entre diverses références et citations populaires. C'est sans doute ce processus d'assemblage que Durand considère comique et qui lui permet d'attribuer à cette série photographique ce caractère. En effet, l'aspect bricolé, connoté, surligné des images de l'artiste leur confère une propension parodique, même comique. Résultant d'un amalgame entre un stéréotype féminin et une situation pitoyable mille fois promue par les

médias, chaque *Untitled Film Still* de Sherman est un acte de dérision ou de sarcasme. Onfray ira même jusqu'à dire que presque « chaque photo de Sherman est l'expression d'une pathologie tournée en dérision ». (1992, p. 56) Arthur Danto, quant à lui, rallie cette impression comique à ce que les assemblages mis en place par Sherman dans ses photographies « illustrent la distance qui sépare le souvenir de la vérité » (Sherman, 1991, p. 11) Qualifiées à juste de titre de « copies sans originaux » (Krauss, 1990 p. 215) par l'historienne Rosalind Krauss<sup>9</sup>, les photographies de cette série sont empreintes de maintes allusions et références populaires. Bien qu'elles insinuent parfois des fragments marquants de la culture, elles ne permettent toutefois jamais d'identifier une source exacte, directe ou singulière qui aurait engendré leur élaboration. Ces images, quasi indéfinissables, renferment plutôt plusieurs indices ou traces à récolter pour leurs spectateurs. Régis Durand à qui fût confié de retracer les moments majeurs par l'analyse du travail de l'artiste, mentionne d'ailleurs à cet effet que :

[l]a grande réussite de cet ensemble tient à la tension que l'artiste ménage entre identification immédiate d'une référence ou d'un stéréotype (qui risquerait de devenir un jeu un peu superficiel) et un espace de projection pour l'imagination et le désir de fiction du spectateur. (2006, p. 240)

Tout se passe exactement comme si l'artiste s'infligeait la contrainte de ne pas avoir le droit de citer à proprement parler une œuvre et qu'elle s'amusait à en trafiquer le contenu. Durand dénote également que « [l]e sujet apparaît ici comme un corps morcelé, éclaté entre des aspirations différentes. ». (2006, p. 240)

### 1.3.6 Une question à l'intérieur de l'acte photographique

Durand, lorsqu'il parle du spectateur des *Untitled Films Stills*, ajoute que : « [t]outes ces scènes sont construites à son intention, ce sont des précurseurs de fiction » (2006, p.240). Le propre de ces images, tout comme il en est le cas pour la majeure partie des images photographiques, est de nous permettre, comme regardant, de se demander ce qui s'est passé

---

<sup>9</sup> Rosalind Krauss est la première à utiliser cette comparaison pour discuter du travail de Sherman. Cette expression sera reprise par la suite par plusieurs théoriciens car elle illustre avec beaucoup de clarté le travail de l'artiste à l'intérieur de cette série.



avant ou après l'instant photographique. La toute première fois que nous y sommes confrontés, elles nous permettent également d'interroger la vérité de l'événement ou de la situation qui nous y est présenté. Mais au-delà de ces considérations et surtout lorsqu'on a compris que Sherman y personnifie des stéréotypes, il semble que ces photographies nous questionnent quant à ce qui se trame à l'intérieur même de l'acte et de l'instant photographique. Nous sommes portés, comme spectateur, à nous demander de quoi se constitue cet instant. Les ingrédients du quotidien et du spectaculaire que Sherman rassemble en une même image nous interrogent quant à la provenance et la constitution de l'image. Chaque image photographique, parce qu'elle résonne quelque part au fond de nous, nous demande : « Où est-ce donc que tu m'as déjà vu ? » ou encore : « Pourquoi as-tu l'impression de me reconnaître ? ». Le fait que Sherman affiche un degré minimal d'identification à ses personnages amplifie d'ailleurs cette sensation. Comme si le modèle, qui ne regarde d'ailleurs jamais clairement l'objectif de l'appareil, se posait elle-même la question.

« Il y a là un enchantement qu'on peut trouver aussi dans le jeu – celui de franchir sa propre image et d'être livré à une sorte de fatalité heureuse... Ainsi se fait le vide en soi et autour de soi, par une sorte d'enfermement initiatique. Vous ne vous projetez plus dans une image – vous produisez le monde comme événement singulier, sans commentaire. »

(Baudrillard, 1998, n.p)

Ainsi, le travail de Sherman demeure presque indéfinissable et mystérieux. Si parfois les *Untitled Films Stills* nous procurent l'impression que chaque image était enfouie quelque part au fond d'une boîte ou d'un tiroir et que Sherman l'a délivrée avec une minutie et une justesse remarquables, c'est pour mieux nous rappeler, l'instant d'ensuite, que ce n'est pas tout à fait le cas. Peut-être que l'affirmation de Danto, selon laquelle cette série est révélatrice de « la distance qui sépare le souvenir de la vérité », décuple les possibilités d'interprétations de cette œuvre et constitue un phare, tout aussi éclaircissant, que celui de Krauss qui entrevoit ces photographies comme étant des « copies sans originaux ». Somme toute, ces deux dernières hypothèses sur le travail de l'artiste nous renvoient à la notion d'écart et à la dualité entre la fiction et le réel que Sherman expose sur son corps. Cette dualité consiste en la

projection d'un personnage fictionnel sur un corps et un visage bien réel. Quoi qu'il en soit, cette série photographique aux dimensions plurielles convie, non seulement son spectateur à chercher d'où provient l'imaginaire qui y est dispersé, mais à comprendre qui est l'artiste qui se cache derrière les visages qu'emprunte Cindy Sherman. C'est dans un jeu où l'étrangeté côtoie le quotidien, que l'identité tente de renouer (ou de faire corps) avec les modèles populaire.

## CHAPITRE II

### LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE ET LA PERFORMANCE

Le pouvoir déclencheur des images de Cindy Sherman a suscité chez nous l'envie de les jouer, de les imiter, de la même manière qu'il est possible de confronter un texte dramatique de théâtre. Ayant affaire à un travail critique qui nous interroge, nous nous sommes demandé quelle forme théâtrale permettrait de rendre scéniquement la complexité et la densité de ce travail mystérieux ? Étant donné que presque chaque image de Sherman suscite de multiples références que nous désirons mettre en scène et jouer, le théâtre postdramatique, qui permet de produire une « juxtaposition de comparutions » (Lehmann, 2002, p. 14) quant à un sujet, s'est avéré notre choix de prédilection. Bien qu'Hans-Thies Lehmann dresse un portrait on ne peut plus révélateur du théâtre qui caractérise les scènes actuelles, son ouvrage ne fait pas l'unanimité auprès des théoriciens du genre. Il semble alors qu'un retour sur la notion de performance, telle que décrite par Josette Féral dans son article intitulé « Performance et théâtralité : le sujet démystifié » s'impose. Les idées de « présent continu » et de la performance en tant que « marge » du théâtre, qu'elle développe, ont grandement nourri notre recherche. Au cours de ce chapitre de notre mémoire, nous proposons, dans un premier temps, de dégager les principales composantes de la forme postdramatique. Par la suite, nous nous attarderons à la notion de performance telle que définie par Josette Féral et Hans-Thies Lehmann. Une fois l'exposition des deux genres complétée, nous tenterons de comprendre pourquoi et comment leur utilisation sur la scène est judicieuse afin de créer un spectacle qui révélerait une appropriation fabulée qui repose sur le travail de l'artiste Cindy Sherman.

Hans-Thies Lehmann fait des composantes, de l'esthétique et des principaux représentants de la scène postdramatique, le sujet d'un ouvrage qu'il publie en 2002 et qu'il intitule tout simplement *Le Théâtre postdramatique*. Il y décrit ce nouveau théâtre comme étant le lieu où tous les médiums qui constituent la scène se rassemblent, sans toutefois accorder la traditionnelle suprématie au texte. Cette dé-hiérarchisation des éléments qui constituent la scène s'accompagne d'une prise de conscience de la représentation et confère à la scène une « esthétique de l'indécidabilité ». (Lehmann, 2002, p. 158) Le théâtre postdramatique exige, selon lui, « un événement scénique qui serait à un tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute l'idée de reproduction, de répétition du réel. » (2002, p. 13) Par cette affirmation, l'auteur énonce l'idée que la théorie du théâtre s'applique, avec le théâtre postdramatique, à retrouver ce qui en définit la spécificité. C'est là, selon nous, l'une des premières corrélations qu'on peut établir entre le photographique de Sherman et la scène postdramatique que décrit Lehmann. Nous nous inspirons d'ailleurs du positionnement que les deux arts entretiennent envers le réel pour créer notre essai scénique.

## 2.1 Du drame vers le théâtre postdramatique

### 2.1.1 Drame, théâtre dramatique et théâtre postdramatique

L'ouvrage de Lehmann propose un aller-retour entre la pratique théâtrale d'hier et d'aujourd'hui afin de présenter les caractéristiques qui définissent les scènes théâtrales plus actuelles. Sous la forme d'un va-et-vient perpétuel, l'auteur s'applique à faire ressortir les traits dominants de chacun des courants, de chacune des avant-gardes, afin d'extraire les caractéristiques que ce nouveau théâtre a retenues ou évacuées dans son élaboration. Dès les prémisses du texte, Lehmann fait remarquer que « pour le théâtre postdramatique, la condition de son existence est précisément la fracture entre le drame et le théâtre et leur émancipation réciproque ». (2002, p. 66) Il explique que le drame conçoit la réalité scénique comme étant celle qui « signifie le monde » (Lehmann, 2002, p. 28), le théâtre dramatique, lui, la perçoit comme en étant une qui « représente le monde » (Lehmann, 2002, p. 28), tandis

que le théâtre postdramatique « ne possède plus de principe régulateur, mais bien plusieurs variantes possibles ». (Lehmann, 2002, p. 28) Nous comprenons donc que la *mimésis* n'est plus l'objectif principal du spectacle comme elle l'était autrefois. Cette césure qui avait été entamée avec Brecht<sup>1</sup>, qui conservait toutefois la fable comme étant le principal moteur de la pièce, se déploie jusqu'à atteindre son paroxysme avec le nouveau théâtre, qui convoque souvent les autres genres artistiques au sein de sa démarche.

### 2.1.2 Le texte dans le théâtre postdramatique

Le théâtre postdramatique préconise les idées de célébration et de rituel collectif pour élaborer des mises en scène qui interpellent les sens, tout autant que l'intellect de ses spectateurs. Lehmann souligne que le nouveau théâtre, par sa forme plus éclatée, remet en question la suprématie du texte. Sans amoindrir la portée de celui-ci, l'auteur explique que le texte, au sein du théâtre postdramatique, devient un élément qui compose l'œuvre scénique, au même titre que tous les autres. Par cette libération quant au modèle traditionnel, le théâtre postdramatique tend à s'émanciper et à affirmer ce qu'il appelle l'« autonomisation du signe théâtral ». (Lehmann, 2002, p. 14) Pour Lehmann, le théâtre et la littérature sont désormais « organisés non point d'abord comme reproduction, mais plutôt comme qualité de signe ». (2002, p. 18) En préconisant, pour sa diffusion, la forme monologuée, narrée et le chœur, le texte dramatique absout presque en totalité la notion de conflit, au profit d'une addition des voix. Cet ensemble forme désormais une « juxtaposition de comparutions » (Lehmann, 2002, p. 14) plutôt qu'une fable ou une histoire linéaire.

---

<sup>1</sup> Brecht dans son essai *Le petit organon pour le théâtre* décrit des procédés d'étrangéisations, inspirés de la dialectique matérialiste, qui permettaient au théâtre épique de favoriser une réception critique chez les spectateurs. Le théâtre de Brecht s'efforçait de distancier les rapports de causalité entre les éléments, en opposant les différentes parties de la fable, plutôt qu'en tentant de les unifier.

### 2.1.3 Les composantes du théâtre postdramatique

Si le théâtre dit « postdramatique » consiste en une « matérialité de la communication » (Lehmann, 2002, p.18), il engendre également un nouveau type de regard chez le spectateur qu'il convie. Puisque le déroulement du spectacle ne repose plus sur la linéarité d'une histoire racontée, mais bien sur l'agencement des moyens théâtraux et du discours que ceux-ci peuvent produire entre eux, le spectateur se voit contraint à faire des choix face à la multitude d'actions qui se déroule sous ces yeux. En effet, si le nouveau type de théâtre auquel nous faisons face actuellement s'affiche selon des caractéristiques stylistiques que Lehmann nomme : la parataxe, la simultanéité d'actions en scène, la mise en musique, le jeu de densité avec les signes, la pléthore, la corporalité comme réalité autonome, la mise en musique, l'instauration d'une dramaturgie du visuel ou encore, l'irruption du réel<sup>2</sup> ; il impose également un regard oscillant de la part du spectateur qui y fait face. Ce spectateur, qui n'a plus de repères coutumiers pour suivre le fil du spectacle, en capte désormais les informations selon ses choix et ses préférences. Lehmann mentionne d'ailleurs à ce sujet qu'« une perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace la perception linéaire et successive » (2002, p. 18) qu'imposait le texte dramatique en tant que fil conducteur de l'œuvre théâtrale. Il ajoute que « dans un théâtre postdramatique, se trouve enfermée l'exigence d'une perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globalisatrice ». (Lehmann, 2002, p. 129) Tous ces paramètres qui agissent sur le spectacle de théâtre lui consacrent ce que Lehmann appelle une « esthétique de l'indécidabilité ». (2002, p. 158) Il mentionne aussi à cet égard que « le théâtre se produit en étant à la fois une pratique entièrement signifiable et totalement réelle ». (Lehmann, 2002, p.161)

---

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus en profondeur sur quatre de ces caractéristiques stylistiques (la mise en musique, la parataxe, la simultanéité des actions et l'irruption du réel) au cours du chapitre 3. Nous discuterons, par ailleurs, au cours du chapitre 2, de la notion de *performance*, qui nous semble être l'un des volets incontournables à discuter lorsqu'on aborde la forme postdramatique.

#### 2.1.4 La présence simple et complexe des performeurs

Au sein de cette nouvelle manière d'envisager la scène, la présence de l'acteur et plus particulièrement la signifiante de son corps se voient totalement transformés. En effet, puisqu'il agit maintenant comme sujet témoin de l'action ou des dires des autres acteurs en scène, l'acteur postdramatique n'agit plus comme le représentant d'un rôle, mais bien comme le « performeur qui offre sa présence sur scène à la contemplation » (Lehmann, 2002, p. 217). Cette présence immédiate et moins objectivable signifie l'implication inévitable du public. Lehmann traduit le paradoxe de la présence, qui s'opère chez le comédien, comme suit :

En lui, on trouve le geste, la sonorité qu'il nous a fait percevoir, qu'il nous donne, comme une émanation de lui-même, de toute profusion de sa réalité, mais en tant qu'élément d'une situation complexe qui - pour sa part - ne peut être résumée comme totalité. (2002, p. 229)

Cette présence insistante et immanente des performeurs ramène le théâtre postdramatique au temps présent et nous porte à le penser, comme c'est le cas pour la performance, en tant que « processus » ou en tant que « verbe ». Nous élaborerons d'ailleurs un peu plus loin sur l'étroite relation qui lie la performance et le théâtre postdramatique. En outre, le discours produit par l'ensemble des médiums présents sur la scène est dorénavant beaucoup moins orienté vers le sens, que vers la sensation et la perception. Cette mutation de l'espace signifié vers l'espace signifiant<sup>3</sup> qui s'opère dans le nouveau théâtre présente, selon Lehmann, l'exode du drame. Lehmann entend par cette affirmation que nous ne retrouvons plus les relations causales signifiantes au niveau narratif du spectacle. Par conséquent, les signes théâtraux du théâtre postdramatique, compris en tant que profusion du réel, sont plutôt

---

<sup>3</sup> Nous ne nous attarderons pas aux notions sémiotiques dans le cadre de ce mémoire. L'auteur renvoie lui-même à Emmanuel Kant et à sa définition de l'Idée esthétique qui affirme qu'elle serait « cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est à dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne puisse complètement exprimer et rendre intelligible. » (Kant, cité par Lehmann, 2002, p. 128) Il explique ensuite le fait que les corps et faits scéniques « simplement par le seul fait qu'il sont présentés avec une certaine insistance, sont appréhendés comme « signifiants » dans le sens d'une *manifestation* ou d'une *gesticulation* qui exigent l'attention et qui, par le cadre amplifiant de la représentation, « font du sens » sans pouvoir être fixés conceptuellement. » (Lehmann, 2002, p. 128) Il ajoute également qu'« [i]l suffit que l'on accorde aux signes théâtraux la possibilité de fonctionner justement par le *retrait* de la signification ». (Lehmann, 2002, p. 128-129)



des indices, des traces ou des fragments à décortiquer au sein d'une situation complexe, qui se passe ici-maintenant, devant nous.

D'une part, on observe ainsi l'abondance simultanée de signes comme une redondance de la réalité ; elle semble signer l'imbroglio de l'expérience réelle quotidienne. Mais sur cette accentuation, disons « naturaliste », peut se greffer la thèse selon laquelle un mode authentique où le théâtre pourrait témoigner de la vie ne naîtrait *pas* de l'instauration d'une macrostructure artistique, source de cohérence (comme c'est le cas pour le drame). (Lehmann, 2002, p. 129)

#### 2.1.5 Une approche qui englobe le réel et le factice

À la lumière de cet écrit de Lehmann, nous déduisons que le théâtre postdramatique se présente aux yeux de ceux qui le reçoivent comme étant un effet totalisant, regroupant le social, le réel, l'affect, l'esthétisme et le non-esthétisme, justement parce qu'il propose, par son refus d'illusion et d'unité, « non pas une représentation, mais l'approche d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) ». (Lehmann, 2002, p. 216) De plus, le glissement de la situation vers l'événement, qui s'opère au moyen de ce nouveau théâtre, donne lieu à « un extrait délimité dans le temps et l'espace, d'une part, mais dans le même temps, continuation, et par là, bribe de réalité de la vie. » (Lehmann, 2002, p. 244) En poursuivant la voie de l'étrangéisation et en favorisant la prise de conscience de la représentation, entamée avec le théâtre épique de Brecht, le théâtre postdramatique réalise simultanément un témoignage sur lui-même, sur la pratique théâtrale, sur le sujet qu'il aborde et sur les actants qui le présentent.

#### 2.1.6 Comme dans les rêves

Tel que mentionné précédemment, le théâtre postdramatique s'applique à créer une dynamique perceptuelle où « la synthèse disparaît » (Lehmann, 2002, p. 129) au profit d'une addition des voix. Nous comprenons alors que la scène préconise désormais une approche plurielle et composite quant à la façon de véhiculer le propos du spectacle. Ce propos nous



est traditionnellement transmis par le texte qui est, dans le cas du drame ou du théâtre dramatique, le résultat de quelque chose qui est en train de se passer. Or, au sein de ce nouveau genre, c'est désormais « l'éclairage global <sup>4</sup> » (Lehmann, 2002, p. 134), qui est dispersé dans les différents éléments théâtraux mis en scène, plutôt que le texte, qui détermine le propos de la pièce. Il en résulte une esthétique que Lehmann associe à celle de la constitution des rêves.

Dans le rêve, prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. « Les pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logique structuré d'événement. (Lehmann, 2002, p. 131)

Faisant référence à la scène surréaliste, qui s'inspirait de l'esthétique des rêves, Lehmann proclame Antonin Artaud en tant que visionnaire de l'esthétique postdramatique. Artaud dans *Le théâtre et son double* conceptualisait l'art théâtral comme un art poétique qui se réalise par l'action des éléments physiques et plastiques du spectacle. La théorie du théâtre d'Artaud refuse en effet de séparer le corps de l'esprit et l'intelligence des sens et conçoit l'acteur comme étant un hiéroglyphe, porteur de signe. Il écrit d'ailleurs que « [d]ans ce théâtre toute création vient de la scène et trouve sa traduction et ses origines mêmes dans une impulsion psychique secrète qui est la *Parole d'avant les mots* ». (Artaud, 1974, p. 89)

## 2.2 La performance et le performatif

### 2.2.1 La performance comme « marges » du théâtre

Dans son article intitulé *Performance et théâtralité : le sujet démystifié*, Josette Féral distingue et rapproche le théâtre et la performance, afin de définir la notion de théâtralité. Elle souligne que la performance qui refuse de relever du théâtre marque par le fait-même leur alliance possible, « puisque l'on ne souligne ses distances qu'avec ce à quoi l'on est menacé

---

<sup>4</sup> Nous verrons au cours du chapitre 3 de quoi est constitué cet « éclairage global » dans notre essai scénique.

de ressembler ». (Féral, 1985, p. 133) Féral fait remarquer que la performance, par son inscription sur le corps des performeurs et ces objectifs non narratifs et non représentationnels, correspond au théâtre tel que le concevait Artaud. Elle affirme à cet effet que :

Considérée comme une forme d'art au croisement des différentes autres pratiques significatives aussi diversifiées que la danse, la musique, la peinture, l'architecture ou la sculpture, la performance semble paradoxalement répondre en tout point à ce nouveau théâtre qu'invoquait Artaud : théâtre de la cruauté et de la violence, théâtre du corps et de sa pulsation, théâtre du déplacement et de la disruption, théâtre du non-narratif et du non-représentationnel. (Féral, 1985, p. 126)

Féral, dans son analyse de la performance en trois temps, expose les manipulations du corps et de l'espace auxquelles donne lieu la performance, ainsi que la relation que le performeur entretient envers celle-ci. Elle marque l'inscription du réel et du temps présent comme traits dominants du genre. Ces traits dominants consistent, d'après son regard théâtral, en ce qu'elle appelle la « marge » du théâtre. Nous rallions ici le concept de la marge avec celui de l'immanence, puisqu'elle consiste en : « ce qui n'est jamais dit mais qui est nécessairement présent quoique occulté ». (Féral, 1985, p. 136)

Féral soutient que c'est en mettant de l'avant l'immanence des actions qu'elle met en place et en refusant l'illusion théâtrale que la performance révèle, paradoxalement, une partie de ce qui constitue la théâtralité. À ce sujet, elle affirme : « Tant que la performance se refuse ainsi à toute représentation, à toute narrativité, elle refuse également l'organisation symbolique qui domine le phénomène théâtral, et expose, comme telles, les conditions de la théâtralité. » (Féral, 1985, p. 135) Afin de définir la notion de théâtralité, elle explique que celle-ci serait constituée de deux composantes que nous pourrions relier à l'immanence et à la transcendance. Elle exprime ces composantes de la théâtralité comme suit :

La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents : l'un, que met en valeur la performance, c'est *les réalités de l'imaginaire* ; l'autre que met en valeur le théâtre, c'est les *structures symboliques précises*. (Féral, 1985, p. 137)

### 2.2.2 Le sujet dans la performance

Féral, lorsqu'elle aborde la position des sujets et mentionne que « [c]'est précisément autour de la position du sujet que la performance et le théâtre semblent s'exclure et que le théâtre a peut-être quelque chose à apprendre de la performance. » (Féral, 1985, p.136) En effet, tel qu'entrevu par la définition de la théâtralité qu'elle énonce et que nous mentionnons plus haut, Féral exprime le fait que le théâtre trouve son origine dans les sujets qui se projettent dans un jeu symbolique où l'espace et le temps ne sont pas réels, mais bien imaginaires. Au contraire, au sein de la performance, le sujet agit dans le temps et l'espace réels et son corps « [...] est ce qui permet d'apparaître à ce qui doit apparaître. Il permet en fait la transition, le passage, le déplacement. » (Féral, 1985, p. 136)

### 2.2.3 Le « présent continu »

Lorsqu'elle aborde les manipulations de l'espace, Féral affirme que celui-ci, à l'instar du corps, est inextricablement lié à la performance. Elle présente ensuite l'espace et le corps dans la performance comme étant des composantes qui lui permettent d'opérer des actions naturelles dans le temps présent. À ce sujet, elle mentionnera : « Il n'y a dès lors ni passé, ni futur, mais un présent continu qui est celui de l'immédiateté des choses, celle d'une *action en train de se faire*. » (Féral, 1985, p. 129) Ainsi, la performance permet de faire un état des choses dans le temps réel en montrant au spectateur ce qu'il ne verrait pas dans un cadre ordinaire. Selon cet ordre d'idée, Féral dit de la performance qu'elle « ne vise pas *un* sens mais elle *fait* sens [...] ». (Féral, 1985, p. 130) Elle ajoutera d'ailleurs :

Dès lors ne racontant rien et n'imitant personne, la performance échappe à toute illusion, à toute représentation ; sans passé, ni futur, elle a *lieu*, transformant la scène en événement, événement dont le sujet sortira transformé, attendant une autre performance pour poursuivre son parcours. (Féral, 1985, p. 135)

La performance consiste donc pour Féral en une possibilité d' « [...] exploration des marges du théâtre ». (1985, p. 138) Par le refus de l'illusion qu'elle préconise à travers la notion de présent continu, la performance permet d'entrevoir ce que renferme l'acte théâtral, avant qu'il ne soit soumis aux effets d'illusions promus par la théâtralité. Féral complète d'ailleurs son analyse sur la théâtralité en montrant que celle-ci est complexe à analyser, puisqu'à l'inverse de la performance qui se situe dans le faire et l'immanence, « [l]a théâtralité n'est pas, elle est *pour* quelqu'un, c'est-à-dire qu'elle est *pour l'autre*. » (1985, p. 138)

#### 2.2.4 La performance dans le postdramatique

Lorsqu'il s'applique à définir l'esthétique du théâtre postdramatique, Lehmann s'attarde à la dimension performative qui est inextricablement liée à celle-ci. Il affirme que

[l]a transformation opérée dans l'utilisation des signes théâtraux a pour conséquence que deviennent plus fluctuantes les délimitations qui séparent le genre théâtral des formes de pratiques qui - comme le performance art - tendent à une expérience du réel. En empruntant la notion de « concept art » (tel qu'il florissait surtout dans les années 1970), on peut comprendre le théâtre postdramatique en ce sens qu'il propose non pas une représentation mais l'approche d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) (2002, p.216)

Lehmann nous rappelle ainsi que la condition *sine qua non* de la performance est celle d'une expérience partagée en même temps par le public et l'artiste. Il nous apparaît alors que le théâtre postdramatique, en se rapprochant de l'événement et en mettant de l'avant l'auto-représentation des performeurs, modifie sa façon de communiquer avec les spectateurs. Nous constatons que plutôt que d'exposer le développement psychologique de personnages qui évoluent au sein d'une histoire, le théâtre postdramatique fait de la position

subjective des actants à l'intérieur d'une structure éclatée, le propos même de la pièce. Le théâtre devient un lieu d'« échange qui non seulement admet le caractère momentané de la « situation » théâtre, c'est-à-dire son caractère éphémère jugé comme une déficience au regard de l'œuvre durable, mais encore va l'affirmer comme une praxis indispensable pour l'intensité de la communication. » (Lehmann, 2002, p.221)

Lehmann ajoute également que « [p]our la performance, tout comme pour le théâtre postdramatique s'impose le « liveness », c'est-à-dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage. » (2002, p. 218) Le théâtre postdramatique, en positionnant souvent ses sujets dans le temps et l'espace présents, se rallie à la discipline de la performance. Les acteurs/performeurs y sont présentateurs d'actions. De la sorte, la position des sujets que décrit Josette Féral comme étant la fracture principale entre le théâtre et la performance est désormais présente et perceptible sur la scène. Le théâtre postdramatique, ou si nous préférons théâtre performatif<sup>5</sup>, affiche le caractère paradoxal de la présence du comédien. Autrement dit, le théâtre postdramatique, en refusant l'illusion qui est traditionnellement promue par le genre théâtral, devient un lieu de communication qui expose ce que Josette Féral définit de « marge » du théâtre, sur la scène. La scène théâtrale, qui présente un lieu où l'immanence et la transcendance s'entrecroisent désormais, devient donc un espace de prédilection afin de présenter un univers des possibles ou une variation sur un sujet donné.

---

<sup>5</sup> Nous référons ici à Josette Féral, qui, dans son article intitulé *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif*, expose le fait que cette appellation serait plus juste à utiliser puisqu'elle lui apparaît « plus en phase avec les préoccupations actuelles » et que la performance « a redéfini les paramètres nous permettant de penser l'art d'aujourd'hui » et que « [sa] pratique [a] eu une incidence radicale sur la pratique théâtrale en son entier ». (2008, p. 30)

Toujours est-il que le théâtre postdramatique et la performance entretiennent maintes affinités. Comme le fait remarquer Lehmann :

Tous deux se distinguent par la perte de signification du texte avec la cohérence littéraire qui le caractérise. Tous deux s'attachent à la relation corporelle, affective et spatiale d'acteurs et de spectateurs et sondent les possibilités de la participation et de l'interaction, tous deux accentue la présence (le faire dans le réel) au lieu de la représentation (la mimesis du fictif), l'acte au lieu du résultat. Ainsi le théâtre s'affirme-t-il comme un processus et non comme résultat, objet artistique accompli, comme une action et production plutôt que comme produit, comme force active (*energia*) et non comme œuvre (*ergon*). ( 2002, p. 165)

### 2.3 Du postdramatique dans les *Untitled Films Stills* ?

Suite à l'examen de l'esthétiques postdramatique et de la dimension performative qui en découle pour les actants, nous constatons que c'est cette forme scénique qui possède les caractéristiques idéales afin d'élaborer un dialogue avec l'œuvre d'inspiration. Ayant envie de révéler plusieurs impressions que le travail de l'artiste Cindy Sherman génère en nous, et ce tant comme metteuse en scène que comme performeuse, l'esthétique postdramatique s'avère un choix judicieux afin de produire notre essai scénique. La grande quantité de points de vue que nous souhaitons émettre sur l'œuvre d'inspiration est d'ailleurs transposable sur la scène au moyen des caractéristiques stylistiques que nous exposerons au cours du prochain chapitre. La scène, qui prend maintenant la forme d'une composition plutôt que d'une synthèse, permet non seulement de juxtaposer plusieurs points de vue sur l'œuvre de Sherman, mais également de déjouer le spectateur quant à ses habitudes de réception d'une fiction. Enfin, nous réalisons que c'est l'esthétique postdramatique qui nous permet de mettre en place des jeux scéniques au sein desquels les propositions affirment leur caractère véridique ou au contraire, feint.

### 2.3.1 La pluralité

Tel que mentionné précédemment, l'œuvre de Sherman éveille en nous plusieurs références. Sherman elle-même met en place une stratégie qui ne permet pas à ses photographies d'être assignables à une œuvre spécifique. Lorsque parfois le choix de la pose du modèle rappelle le jeu d'une certaine actrice, un autre élément du décor ou du costume vient rappeler un autre film et réfuter la référence qu'on avait mis en place quant à l'image en tant que spectateur. Rosalind Krauss lorsqu'elle discute des *Untitled Films Stills* fait remarquer que Sherman n'interprète pas de personnage et qu'elle se contente de reprendre les codes de représentation propres au cinéma. Elle soutient également que très peu de gens s'intéressent à la façon dont les personnages sont produits chez Sherman. À ce sujet elle dira : « Sherman herself is not acting. « She » has no relation to the purporter role. The role is instead a *function* of the cinematic signifiers ». (Krauss, 1993, p. 164) À cela, Krauss ajoutera également :

Not only does criticism thereby miss the operation of an extraordinary work of imaginative projection, but, blinding itself to anything outside the vertical register of the image/form, it repeats, at the level of analysis, the very fixity it describes as operating the Male Gaze at the level of its social effects. (Krauss, 1993, p. 164)

Les images photographiques de Sherman évoquent souvent à elles seules, deux ou trois références à notre propre culture. Afin de s'imprégner de ce processus, notre essai scénique veut rendre perceptible cet alliage entre maints éléments issus de notre culture populaire. Pour présenter ces nombreuses références et pour parvenir à les superposer sur la scène de notre essai, nous aurons recours à une trame sonore et narrative, à une autre enceinte acoustique alternative et à la présence de trois conceptrices sur la scène. Celles-ci, chacune à leur façon, présenteront des éléments de citations ou de rappel envers une culture populaire. Nous nous attarderons un peu plus en profondeur à cette notion lors du chapitre trois de notre mémoire, lorsque nous discuterons des éléments mis en scène dans *Still Untitled/Encore sans titre*.

### 2.3.2 La subjectivité du performeur

Tout comme le travail de Sherman qui est spécifique en ce qu'elle place l'autoportrait d'un autre sur elle-même, le travail du performeur postdramatique tend à montrer le paradoxe de sa présence, qui ne se constitue pas uniquement de l'incarnation d'un rôle. Selon l'éclairage global du spectacle, le performeur peut émettre des commentaires, des explications ou encore commettre des actes de sarcasme quant aux actions qu'il exécute sur scène. Tantôt le spectacle convoque l'insertion didactique, tantôt il rallie un élément de l'œuvre à la subjectivité du performeur en scène. Il arrive même que le performeur plonge dans son rôle de façon inattendue, un peu comme s'il s'était laissé prendre à son propre jeu. Nous pourrions donc affirmer que c'est par une alternance entre la réalité scénique (immanence) et les illusions (transcendance) plus ou moins crédibles qu'il met de l'avant, que le théâtre postdramatique décuple les possibilités que nous pouvons mettre en scène et jouer quant à un sujet.

Un jeu d'alternance presque du même ordre est présent dans les images de Sherman. Le fait que Cindy Sherman agisse constamment à titre de modèle et de photographe au sein de ces images, confère à son travail une singularité. De cette répétition de l'utilisation de son corps découle une dimension critique, puisqu'elle permet à Sherman d'exposer le fait qu'elle n'est pas cette personne qu'elle présente. De la même manière, l'acteur/performeur postdramatique se présente souvent sur la scène en montrant qu'il n'est pas uniquement cette personne qu'il incarne par moment. Il est aussi lui-même et nous le rappelle constamment en s'adressant à nous ou encore en étant sarcastique quant aux images et aux énoncés qu'il nous présente. Nous approfondirons cette notion au cours du chapitre trois lorsque nous aborderons la présence et les corps en jeu au sein de notre essai scénique.

### 2.3.3 Le réel et la fiction qui s'alternent

L'esthétique postdramatique, qui prône la monstration des actions scéniques *en train de se réaliser*, permet également de réfuter ces actions l'instant d'après. C'est justement par la



multiplication des points de vue qu'il devient possible de créer des jeux où le factice et le réel s'entremêlent sans cesse. À son corps réel, reconnaissable et toujours utilisé comme matériel de base dans son travail, Sherman, à l'instar des acteurs/performeurs du théâtre postdramatique, superpose une foule d'éléments artificiels. L'acteur/performeur postdramatique a souvent tendance à jouer avec les éléments scénographiques et les accessoires qui sont présents sur la scène, tout comme Cindy Sherman le fait avec ces éléments picturaux. Ces éléments choisis sont souvent clichés et lourds de sens. Parfois même, ils divulguent les intentions ironiques des artistes. Nous entendons par là, que ces éléments mis en scène, tant par les photographies de Sherman que par les représentants de la scène postdramatique, mettent de l'avant leur caractère feint plutôt que de tenter de nous faire croire à une illusion parfaite. C'est justement ainsi que l'esthétique « photographique » de Sherman et celle de la scène postdramatique se rejoignent : en ne tentant pas de nous dire « ceci est tel et véridique » et en affirmant, au contraire, le décalage qu'entretiennent les sujets envers les situations mises en scène et le cadre dans lequel elle sont présentées.

### CHAPITRE III

#### UN SPECTACLE *ENCORE SANS TITRE*

Inspiré de l'œuvre de Cindy Sherman et des théories du théâtre postdramatique émises par Hans-Thies Lehmann, nous avons créé un spectacle qui tente de révéler ce que dissimulent l'acte et l'instant photographique dans la série *Untitled Films Stills*. Prenant pour parti que l'image photographique chez Sherman est issue d'un travail de composition, nous avons tenté d'en disséquer le contenu en regard de nos souvenirs musicaux, cinématographiques et télévisuels. Nous avons entamé notre processus de création en traitant chacune des images de l'artiste comme étant une énigme à résoudre au moyen de notre propre culture. Nous nous sommes appliqué à relever les allusions à la culture populaire, auxquelles nous font penser les photographies. En nous confrontant à l'œuvre, nous nous sommes également amusée à attribuer une situation, souvent pathétique, à chaque personnage mis en scène par Sherman.

Plus que l'envie de faire corps, ou de calquer les photographies de Sherman, ce sont les questions suscitées par les photographies, discutées lors du premier chapitre de ce mémoire, tout comme les réponses que nous pouvions y apporter que nous désirions mettre en scène. Nous avons envie de nous prendre, au sens littéral, pour les personnages de Sherman. Nous voulions jouer à être Cindy et prétendre que nous savions exactement ce dont il était question à l'intérieur de chaque image, pour ensuite être en mesure de le personnifier. Nous voulions faire croire que nous avions des « certitudes » quant aux situations et aux références illustrées dans cette série. Nous avons déterminé un échantillonnage constitué de dix images issues de la série *Untitled Films Stills*<sup>1</sup>, puis nous avons joué à faire parler, puis

---

<sup>1</sup> Consulter l'Appendice A, pour voir ces images.

bouger ces images et plus particulièrement les personnages qui y sont représentés. « C'est selon l'ordre d'idée d'une appropriation fabulée qu'il faut entrevoir la mise en scène [et l'entièreté] de notre spectacle [tout comme de notre recherche], un peu comme si nous nous étions dit : « Cindy a pensé à ceci, entendu cette chanson, ressenti cet état, au moment de la prise de cette photographie. » » (Programme du spectacle *Still Untitled/Encore sans titre*) Le texte de notre création nomme donc chacune des situations, des états et des références populaires que nous croyions identifier dans les images de Sherman. Les corps présents sur la scène (ceux de nos trois conceptrices : Catherine Debard, Estelles Frenette-Vallières et Éliane Berdat et le nôtre) s'accordent ou non avec ce point de vue donné par le texte.

Afin de pouvoir exprimer scéniquement la densité et la complexité que la série photographique *Untitled Films Stills* de Sherman représente pour nous, nous avons eu recours à plusieurs caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique. Ayant pour objectif le rendu esthétique global engendré par les composantes stylistiques telles que la mise en musique, l'irruption du réel, la parataxe et la simultanéité des actions, nous sommes parvenu à esquisser une proposition scénique qui divulgue nos impressions et notre subjectivité quant à l'instant photographique chez Sherman. Bien que nous ne voulions pas créer d'habitude de lecture pour le public de ce spectacle, une constante s'est imposée dès les prémisses de la création de notre essai. Cette récurrence consiste à signifier au spectateur l'instant photographique, que nous nous appliquons à décortiquer au cours de chaque tableau, toujours de la même façon. Afin de faire comprendre au spectateur que le moment représenté était une photographie, nous placions sur le rétroprojecteur un transparent sur lequel était inscrit le nom et le numéro de la photographie citée, ainsi qu'une dédicace à un homme. À ce transparent, se superposait un éclairage intermittent qui rappelait le *flash* de l'appareil photographique.

### 3.1 Le titre

Le titre bilingue et comique *Still Untitled/Encore sans titre* renvoie bien sûr à l'œuvre phare qui a inspiré notre essai scénique, soit la série photographique *Untitled Films*

*Stills*. Nous avons évacué les *Films* de notre titre, puisque notre pièce, bien qu'elle accorde de l'importance aux films auxquels Sherman fait allusion dans sa série photographique, ne se consacre pas entièrement aux matériaux cinématographiques, mais également à la musique, à la télévision, à la littérature et à quelques autres emblèmes que la télévision a promu. Faisant office de citation trafiquée du titre de l'œuvre de Sherman, nous trouvions que notre titre exprimait bien toute la prise de position que notre travail scénique opère en regard d'une œuvre déjà existante qui possède une histoire, une théorie et un bagage explicatif. Les traductions littérales des termes *Still* et *Untitled* viennent signifier le côté risible, apprêté, voire sarcastique de notre fabulation quant aux images de l'artiste. Nous avons choisi de traduire *Still*, qui présuppose un arrêt à l'intérieur d'un mouvement, par « encore » parce qu'il s'applique bien à la répétition d'un même procédé, celui de soumettre des hypothèses quant aux sources d'inspirations qui ont mené à l'élaboration d'une photographie. Également, le terme « encore » rappelle le tempérament insatiable de l'amoureuse pitoyable, souvent personnifiée par la performeuse au cours du spectacle. L'utilisation d'*Untitled*, quant à elle, renvoie à l'entièreté de l'œuvre de Sherman<sup>2</sup> et permet par extension, de mentionner au spectateur qu'il n'existe pas encore de réponses avérées ou exactes, tant quant aux photographies de Sherman, qu'aux tableaux scéniques que nous lui présentons et qui y réfèrent.

### 3.2 Le synopsis

Le synopsis ou « l'éclairage global » (pour reprendre ici les termes de Lehmann) du spectacle est la feintise. Dans le programme du spectacle nous pouvions lire « *Still Untitled/Encore sans titre* se déroule dans une chambre blanche, où une jeune femme qui s'ennuie invite des amies, qui s'ennuient elles aussi, à recréer les impressions, à la fois familières et étranges, qui résultent de l'étalage des photographies de l'artiste. À partir du ressenti et des impressions, que chacune d'entre elles entretient face aux images de l'artiste, selon son médium, se créent des tableaux scéniques. » (Programme du spectacle *Still*

---

<sup>2</sup> Toutes les séries photographiques de Cindy Sherman portent un titre. Celui-ci agit à titre de guide de compréhension de l'œuvre qui possède souvent très peu d'explications. Toutefois, chacune des photographies de l'artiste demeure sans titre.

*Untitled/Encore sans titre*) Ici, nous désirons préciser que l'emploi du terme « recréer » implique l'action de feindre, de s'approprier quelque chose qui ne nous appartient pas. L'œuvre auquel le spectateur assiste en est une où la performeuse (Catherine Dumas) joue à être Cindy Sherman, qui joue à être des personnages photographiques, inspirés par la culture populaire ou par le souvenir, qu'elle se fait, de cette culture. Également, ses « amies », qui sont ses vraies amies, sont aussi les conceptrices du spectacle qui l'aident, ou non, à créer un contexte pour feindre d'être les personnages photographiques. Ainsi se dessinent trois couches de sens pour la compréhension de ce spectacle. La première couche est la présence réelle et immédiate de la performeuse et des conceptrices. La seconde est l'incarnation de la photographe par la performeuse et l'aide que lui portent, ou non, ses amies pour ressembler à Cindy. La dernière couche, quant à elle, est la représentation du ressenti des photographies. Cette dernière couche passe par l'appropriation des personnages photographiques par la performeuse et la participation, ou non, des conceptrices au processus de cette incarnation. Parfois, les performeuses s'insèrent physiquement dans les images scéniques. Par exemple, pour le tableau *Untitled Film Still no. 10*, la conceptrice visuelle vient remplacer la performeuse qui trouve qu'elle n'est pas assez bonne pour faire cette image. Également, pour le tableau *Untitled Film Still no. 26*, la conceptrice sonore livre à voix haute le texte que la performeuse (Catherine Dumas), se contente de mimer sous la forme d'un *lipsink*, alors qu'elle aurait dû le prononcer elle-même.

### 3.3 Les éléments scéniques dans *Still Untitled/Encore sans titre* :

#### 3.3.1 Le texte

Même si nous tentions de procéder à une mise à niveau non hiérarchique de tous les éléments scéniques employés pour notre travail, le texte est demeuré la première étape de création<sup>3</sup> qui a mené à l'élaboration de notre essai scénique. Teinté de mélancolie, de risible, de solitude féminine et de connotations populaires, celui-ci témoigne de l'appartenance à

---

<sup>3</sup> Hormis, bien entendu, le saisissement créateur, qui lui s'est produit lors de notre premier face-à-face avec les photographies de l'artiste.

l'œuvre phare de Sherman. Le texte de notre pièce comporte douze parties : un prologue, un exode et dix tableaux scéniques, qui correspondent chacun à une photographie de Sherman que nous présentons, décortiquons et associons à des personnages mythiques.

Le prologue du spectacle est composé d'une partie adressée au public, dite au micro, par la performeuse et d'une autre partie, qui permet au spectateur de faire une incursion dans ce que sera presque l'entièreté du spectacle par la suite, c'est-à-dire, un enchaînement d'états, de situations et de références à la culture populaire portée, presque totalement, par une trame narrative. À cette narration, se juxtaposent parfois des discussions entre la performeuse et les conceptrices présentes sur scène. Ce volet du texte de la pièce se devait d'apparaître comme étant naturel et spontané ou, à d'autres moments, affecté.

Les textes des dix tableaux photographiques racontent l'histoire non linéaire des personnages que Cindy Sherman incarne dans ses photographies. Nous entendons par là que, loin de raconter une histoire avec un début, un milieu, une fin où se dessine une courbe dramatique, chaque texte parle d'un espace-temps isolé. Le sujet des dix textes porte sur les photographies, ainsi que sur le moment photographique et l'état qui habite le personnage photographié. Les tableaux scéniques qui en découlent peuvent certes être considérés comme une partie d'un tout et non pas selon l'idée d'une progression. Si nous avons installé une liaison entre trois textes (*Untitled Film Still no.12, no.11 et no.35*), c'est pour mieux déjouer<sup>4</sup> le spectateur et cesser cette suite logique. De façon générale, le texte décrit plutôt ce qui se trame à l'intérieur même de l'instant photographique et qui est représenté ou non sur la scène. La majeure partie du temps, ce texte fournit une, ou encore plusieurs, hypothèses fabulées quant aux sources d'inspirations de l'artiste au moment de la prise de son cliché.

Le texte de l'exode propose un retour poétique au public, quant à ce qui lui a été présenté au cours du spectacle. Teinté de nostalgie et d'explications sur le spectacle, ce texte affiche, selon nous, la possibilité de créer de la mémoire envers tout ce qui s'est produit jusqu'alors sur la scène.

---

<sup>4</sup> Nous reviendrons plus tard au cours de ce chapitre sur l'idée de déjouer le spectateur.

### 3.3.2 La trame narrative

À l'instar du rapport distancié que la photographie américaine conserve avec ses personnages, nous souhaitons pouvoir produire des *artefacts* sur la scène de notre mémoire. Afin de bien marquer et de rendre perceptible physiquement cette distance pour le spectateur, nous avons choisi de séparer la voix de notre corps de performeuse sur la scène. Pour ce faire, nous avons relégué le texte de notre création à une trame narrative, portée par notre propre voix, qui était reconnaissable par le public. Cette trame sonore guidait presque l'entièreté du spectacle. Elle consistait, pour nous, en un port d'attache pour le spectateur. Celui-ci, en cas de perte de repères, pouvait s'accrocher à elle pour suivre le spectacle. De plus, cette trame narrative consistait pour nous, créateurs, en un point de départ pour élaborer notre mise en scène. Plus tard en cours de processus, cette trame narrative s'est avérée un repère temporel fixe, dans lequel tous les autres éléments du spectacle venaient s'insérer ou se coller.

### 3.3.3 La musique

À cette trame narrative, s'ajoutent également des sons préenregistrés. Ces sons étaient facilement assignables à la sphère du quotidien ou encore au spectaculaire. Aux côtés de notre conceptrice sonore, nous avons enregistré des bruits de la maison et du corps, que nous avons superposés aux trames narratives. Nous avons également emprunté des bandes son de film, pour superposer à notre narration la voix d'actrices qui parlent ou chantent. Ces sons et fragments populaires, tout comme la trame narrative du spectacle, étaient distribués dans la zone publique de notre espace théâtral. Les enceintes acoustiques encerclaient littéralement les spectateurs. Nous avons appelé cet espace sonore, l'espace diégétique sonore. S'ajoutent à cette conception, des chansons que nous avons fait jouer sur cassettes au moyen d'une petite radio placée dans l'espace scénique. De la musique *live*, jouée par notre conceptrice/performeuse, vient compléter cet amalgame sonore. Placée face au public, la conceptrice/performeuse joue les chansons, qui sont redistribuées par son amplificateur et deux enceintes acoustiques placées devant le public. Puisqu'il complète ou subordonne l'espace diégétique sonore, nous avons appelé cet espace, l'espace extra-diégétique sonore.



La majeure partie des sons et chansons du spectacle faisait partie de la toute première proposition du texte de la pièce. Lors de la rédaction de notre texte de création, nous entendions déjà la majeure partie d'entre eux. Ces sons, au même titre que les références populaires nommées dans le texte, agissent à titre de relais entre les pensées et les actions du personnage de la performeuse, du personnage Cindy et des maints personnages photographiques qui prennent forme sur la scène de notre essai scénique. Par conséquent, le son occupe une place de prédilection dans notre création. La trame narrative, à laquelle se superposaient non seulement plusieurs sons et chansons, mais également les partitions gestuelles, visuelles et l'éclairage, rejoint ce que Lehmann définit de « mise en musique »<sup>5</sup>.

### 3.3.4 La présence et les corps en jeu

Cette parole que nous avons attribuée aux *characters* de Sherman, au moyen d'une trame narrative, les anime, leur confère une nouvelle propension à bouger. Plutôt que d'être la représentante d'un rôle (pour reprendre ici les termes de Lehmann), la performeuse se présente au spectateur et agit sur la scène comme étant Catherine Dumas qui joue à être Cindy Sherman, qui joue à être des personnages photographiques. Nous reprenons ici l'idée du « showing doing » que Richard Schechner a élaboré au sein des *performance studies*<sup>6</sup>. De même, les concepteurs présents sur la scène<sup>7</sup> en tant qu'eux-mêmes prennent quelquefois la parole ou deviennent à un moment des figurantes scéniques. La présence des concepteurs et de la performeuse sur la scène devait s'afficher, dans un premier temps, comme étant naturelle, réduite à sa plus simple expression. Cette présence, qui s'accroissait chez la performeuse, avec l'exposition des états photographiques décrits par la narration, demeurait stable chez les concepteurs qui contribuaient à intégrer la fiction et le spectaculaire sur la

---

<sup>5</sup> Nous reviendrons plus tard au cours de ce chapitre, sur la mise en musique telle que Lehmann la définit.

<sup>6</sup> Josette Féral, dans son article « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », cite Richard Schechner qui explique qu'il existe quatre opérations afin de performer. Ces opérations sont : être (being), faire (doing), montrer le faire (showing doing) et l'explication du montrer le faire « explain showing doing ». Cette dernière opération, d'ordre plus analytique, n'est pas toujours présente dans les spectacles.

<sup>7</sup> Nous reviendrons plus tard au cours de ce chapitre sur la présence des concepteurs en scène lorsque nous discuterons du réel et de son irruption dans son spectacle.



scène selon leurs médiums. En aidant, ou non, la performeuse à incarner et à réaliser des moments populaires marquants, les conceptrices demeurent elles-mêmes. Les conceptrices produisent par la superposition de leurs actions, une trace de réel, juste à côté de l'*artefact* photographique en train de se réaliser. Cette dimension de leur travail scénique en simultané affirme le statut de « processus » à notre essai scénique. La présence scénique de la performeuse atteignait plus d'insistance et un caractère feint ou affecté au moment où l'instant photographique avait lieu sur la scène. Cet instant photographique était souvent ramené à sa dimension peu vraisemblable ou risible, par la performeuse et ses acolytes, quelques instants après avoir été exposé. Les conceptrices faisaient alors office de témoins. Parfois, elles commentaient la réussite ou l'échec de la performeuse à faire corps avec l'image d'inspiration.

### 3.3.5 L'espace intime et public

L'espace dans *Still Untitled/Encore sans titre* doit être en mesure de représenter plusieurs lieux, notamment trois scènes de lit dans un spectacle constitué de dix tableaux. De plus, la dimension du fantasme et du rêve, discutée lors du deuxième chapitre de ce mémoire, doit être perceptible pour le spectateur. Ce lieu témoigne de la teneur publique et intime (quotidien et spectaculaire) de la pièce. Cet espace comprend une aire de costumier à vue, pour montrer au spectateur qu'il assiste à quelque chose qui prend forme devant ses yeux. Afin d'exprimer la fragilité des fictions mises en scène en temps réel, cet espace doit être précaire. Nous voulions rappeler par cette dimension qui ne tient qu'à un fil, les jeux de déguisement de l'enfant auxquels on réfère souvent dans l'œuvre de Sherman<sup>8</sup>. Nous voulions donner l'impression d'un camping dans le salon ou d'un spectacle de sous-sol. En plus de rallier les deux disciplines qu'il aborde, soit le théâtre et la photographie, cet essai scénique nous renvoie à la culture populaire. Afin de mettre en

---

<sup>8</sup> Nous renvoyons ici à Jean-Pierre Criqui qui discute, dans son article *Une femme disparaît*, « d'un goût pour le déguisement en tant qu'ingrédient du quotidien » (2006, p. 275) perceptible chez Sherman. Danielle Knafo consacre également tout un article à exposer des corrélations entre les jeux de l'enfant et le côté ludique de l'Art de Cindy Sherman. Cet article fort intéressant s'intitule *Dressing Up and Other Games of Make-believe : The Function of Play in the Art of Cindy Sherman*. Elle y associe d'ailleurs Sherman au personnage d'Alice dans « Alice in Wonderland ».

scène les diverses références que le texte, le jeu, la musique et la conception visuelle interpellent, l'espace de notre spectacle doit prendre une forme où peuvent s'allier minimalisme et profusion. Nous entendons par là que c'est un espace d'où tout peut surgir, pour mieux disparaître ensuite, que met en place *Still Untitled/Encore sans titre*. De plus, l'espace, par la neutralité de sa couleur, permet également aux éléments colorés qui viennent s'y insérer d'être lourds de sens. Dans notre cas, les projections sur acétates, les accessoires et les costumes, lorsqu'ils apparaissent sur scène, deviennent très significatifs, puisqu'ils ont été choisis en tant qu'éléments clés à retenir d'une image d'origine.

Nous avons donc opté pour un espace qui symbolise l'espace du rêve, soit le lit, pour installer notre essai scénique. Principalement constituée de matériaux mous, des tissus blancs et des oreillers blancs, la scène de notre recherche-crédation, engendrait une posture et une démarche singulière chez les actants du spectacle. Cette posture et cette démarche connotaient chaque action posée sur la scène, en la rendant à la fois difficile et amusante à effectuer. L'aspect ludique du travail scénique s'en trouvait donc décuplé. Les murs de notre espace, quant à eux, étaient suspendus en l'air sur des tuyaux métalliques et retenus par des aimants. Ces murs étaient arrachés par la performeuse et ses acolytes à la toute fin du spectacle afin de révéler les murs du théâtre où avait lieu notre essai.

### 3.3.6 Les rétroprojecteurs et les transparents

La première fonction des transparents était de permettre d'intégrer des éléments photographiques de Sherman. Confronté à la question des droits d'auteurs au tout début du processus, nous avons minimisé cette dimension au sein de notre mise en scène. Leur attrait réside désormais dans trois aspects de l'essai scénique : la dimension temporelle du spectacle « en train de se créer » sous les yeux du spectateurs, la révélation des sources citées dans le texte et le côté technologique basique (*low tech*). Les transparents modifient la perception temporelle du spectacle de deux façons : la première consiste à structurer le spectacle selon ses tableaux scéniques et ses instants photographiques, la seconde consiste à dessiner ou à

disposer, toujours sous les yeux du spectateur, en temps réel, des éléments de décor du tableau qu'on est en train de lui présenter. Parfois, les transparents illustraient même un hors-champs à l'image présentée.<sup>9</sup> Les transparents permettaient de présenter les sources citées dans le spectacle et de divulguer leur provenance. Si la trame sonore reprenait textuellement les mots de quelqu'un d'autre, nous affichions la phrase et l'émetteur d'origine sur un transparent. Leur dimension technologique basique, quant à elle, s'accordait tout autant avec la proposition scénographique précaire, qu'avec le ludisme proposé par le jeu des conceptrices et de la performeuse.

La proposition de mise en scène de ce spectacle éclaté, englobait la feintise ou la fabrication de la fiction réduite à sa quasi plus simple expression. La proposition scénique de ce spectacle apparaît au spectateur comme étant trois jeunes femmes qui aident leur amie à jouer à être Cindy Sherman, dans la série *Untitled Films Stills*, avec les moyens qu'elles ont à leur disposition.

### 3.4 Le postdramatique mis en scène

Par cet essai, nous entendions exposer des hypothèses quant à ce qui se trame à l'intérieur même de l'instant photographique chez Sherman. Nous désirions tenter de révéler un présumé (ou hypothétique) processus de création de l'artiste, en retraçant les moments marquants de la culture populaire que Cindy Sherman insinue dans ses photographies. Cette proposition complexe, qui renferme beaucoup de références, traverse, dans notre cas, l'esthétique postdramatique et performative. Nous tenterons de voir comment, en s'appuyant sur les caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique et performatif, nous avons procédé pour créer notre essai. Nous montrerons alors comment ce spectacle permet de déployer ce que Lehmann appelle une « juxtaposition de comparutions » (2002, p. 14), quant à cette série photographique.

---

<sup>9</sup> Nous empruntons ici un terme cinématographique, influencé par l'œuvre citée, qui met en scène des photographies qui prétendent appartenir à des plateaux de cinéma.

### 3.4.1 Mise en musique

Lehmann soutient le fait que la musique est devenue une structure autonome du théâtre. « Il ne s'agit pas du rôle évident de la musique et du théâtre et du théâtre musical, mais plutôt d'une idée plus approfondie du théâtre *comme* musique. » (Lehmann, 2002, p. 143) Or, le texte de *Still Untitled/Encore sans titre*, livré aux spectateurs par une trame narrative, est le repère non seulement des spectateurs, mais aussi des concepteurs et de la performeuse du spectacle. C'est sur cette trame narrative et sonore que repose le rythme (temps) et l'espace de notre pièce, mais également la compréhension du spectacle. Effectivement, beaucoup des fragments populaires intégrés au spectacle apparaissent au moyen de cette trame narrative et sonore. Ainsi, se dessine l'idée que cet essai scénique, qui possède très peu de principes régulateurs, évolue en regard d'une musique propre à cette trame.

Il est connu que chaque langue possède une musicalité. L'emploi par maints metteurs en scène de plusieurs langues ou d'interprètes de diverses origines au sein d'une même pièce, témoigne de cette affirmation. Cela témoigne également de l'envie décupler les possibilités sonores engendrées par le langage. Lehmann dira d'ailleurs à ce sujet que « [L]a prononciation du texte par les particularités auditives différentes devient la source d'une musicalité autonome ». (Lehmann, 2002, p. 144) Nous nous attarderons très peu sur la musicalité des langues en tant que composante du théâtre postdramatique, mais nous désirons mentionner que nous avons utilisé des extraits monologués, tout autant que chantés, qui provenaient de diverses langues (français, anglais, italien) lors de l'élaboration de notre trame sonore et narrative. Nous avons également intégré quelques expressions anglaises à notre texte de création. (*Not-me possession, Just like that, Still Untitled, Untitled Films Stills.*) Nous avons trouvé là la source d'une musicalité nouvelle à l'intérieur de notre trame narrative et sonore.

Bien entendu, les matériaux sonores surgissaient souvent sur la scène sous le signe de la pluralité. « Le niveau musical tout comme le déroulement des actions n'est plus construit de manière linéaire, mais – par exemple – par la superposition simultanée d'univers sonores »

(Lehmann, 2002, p. 145) Dans notre essai scénique, le spectateur pouvait, par exemple, entendre au même moment la trame narrative, à laquelle se superposait une chanson, qui était reprise sur la scène en temps réel par notre conceptrice sonore/performeuse. C'est le cas pour *Untitled Film Still no.62*. Le texte est porté par la trame narrative, qui se superpose à la chanson *Little trouble girl* de Sonic Youth, qui elle est redistribuée par une radio placée dans l'espace scénique et aussi chantée au micro, devant public, par la conceptrice sonore. Plusieurs agencements sonores de ce type sont présents dans notre pièce. Nous irions même jusqu'à affirmer que cette addition des voix, que nous pourrions aussi appeler superposition des points de vue, s'est produite au sein de notre création parce qu'une trame sonore guidait presque l'entièreté de notre essai scénique.

Dans *Still Untitled/Encore sans titre*, le texte (véhiculé par le son) était mis en espace d'une manière non traditionnelle. La majeure partie du texte n'était pas portée par la performeuse, mais par une trame narrative retransmise dans l'espace des spectateurs. Nous scindions donc l'espace de la parole en deux, puisque n'ayant pas à livrer le texte, la performeuse pouvait produire d'autres commentaires ou sons. Le spectateur était libre d'associer les paroles, portées par cette trame, aux pensées de la performeuse, et par extension, à celles d'une Cindy Sherman, personnifiée par cette dernière. Des références sonores quotidiennes et spectaculaires se juxtaposaient à cette trame sonore et étaient redistribuées dans l'espace des spectateurs. Une source alternative, une petite radio, placée à même l'espace scénique, permettait de faire entendre des chansons, choisies par la performeuse et son amie (conceptrice sonore). Ces morceaux faisaient tantôt partie des références du spectacle à mettre en place, tantôt partie intégrante des actions qui servaient la fabrication de la fiction. Notre conceptrice sonore/ performeuse interprétait trois chansons face au public.

Nous pouvons donc affirmer que l'espace sonore dans *Still Untitled/Encore sans titre* correspond à ce que Lehmann définit de « mise en musique » et reconnaît comme l'une des caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique. Lehmann mentionne par ailleurs que :

[l]'expérience affirmée de l'élément auditif a lieu lorsque se désagrège la densité de l'ensemble du processus théâtre. Lorsque les sons et la voix sont organisés séparément l'un de l'autre et reconnaissables, chacun, dans leur propre logique, lorsque les espaces corporels, l'espace scénique et l'espace du spectateur sont scindés, redistribués et réunis d'une nouvelle manière. (2002, p. 241)

Cette affirmation de Lehmann décrit presque l'organisation de la mise en musique à l'intérieur de notre spectacle. Elle nous rappelle, du moins, l'expérience que nous avons proposée aux spectateurs de notre essai. En juxtaposant les actions scéniques, les transparents, les sons et les morceaux populaires, l'éclairage et toutes les autres composantes de notre pièce à une trame narrative et sonore, nous avons procédé à une mise en musique. Il est intéressant d'ailleurs de noter que c'est, à ce jour, la rédaction de notre texte, porté par cette trame, qui a suscité le plus d'images et de références scéniques à l'intérieur de notre travail. Tel que mentionné précédemment, nous entendions déjà le spectacle, les morceaux populaires, les citations textuelles qui y ont figuré, lors de sa première série de représentations. Les collaboratrices y ont fait des ajouts, mais la table était mise.

### 3.4.2 Irruption du réel

Le réel est omniprésent dans notre essai scénique. Afin d'illustrer le paradoxe de la présence de Sherman dans ses photographies sur la scène, nous ne voulions pas que le spectateur oublie qu'il est au théâtre. Nous voulions, au contraire, lui rappeler constamment que ce à quoi il assiste consiste en l'expression déconstruite de ce que l'acte photographique, chez Sherman, condense.

« L'idée traditionnelle du théâtre part du principe d'un cosmos fictif clos, « d'un univers diégétique » que l'on peut appeler ainsi, bien qu'il apparaisse avec les moyens de la mimesis (imitation) que l'on oppose généralement à la diegesis (narration). » (Lehmann, 2002, p. 157) Par cette affirmation, Lehmann illustre le fait que le théâtre traditionnel, en promouvant l'illusion du quatrième mur, place les acteurs à l'intérieur des actions. Ceux-ci ne produisent alors pas un commentaire de l'action présentée et, au contraire, représentent l'action. Nous constatons que notre essai scénique, lui, distancie la performeuse de sa voix.



Ainsi, la performeuse peut produire un commentaire, un complément ou tout simplement appuyer les énoncés que la trame sonore fait entendre à sa place. Ainsi, libérée d'avoir à livrer le texte aux spectateurs, la performeuse peut produire d'autres sons ou signes qui permettront au spectateur de se conscientiser au fait qu'il se trouve face à quelque chose en train de se constituer. « La différence catégorielle – et ainsi, la virtualité systématique de l'ouverture du cadre – réside dans le fait que le théâtre s'articule comme processus « in actu » autrement que l'image encadrée (le film, le récit narré sur le papier). » (Lehmann, 2002, p. 158)

Hormis la narration, ainsi que la posture qui en découle pour la performeuse, nous avons employé plusieurs procédés fort simples pour convoquer l'irruption du réel dans notre spectacle. Nous avons placé, par exemple, nos trois conceptrices : à l'éclairage, au son et aux transparents, à l'intérieur de l'espace scénique, devant le public. En plus de promulguer leurs actions devant public, celles-ci agissaient en tant qu'elles-mêmes sur la scène. Par moments, elles riaient, commentaient et prenaient même place dans l'espace de jeu pour venir en modifier les composantes. Vers le milieu du spectacle, la conceptrice sonore venait rejoindre la performeuse dans l'espace scénique pour placer une cassette et faire entendre *Marilyn et John* de Vanessa Paradis et chanter un fragment de la chanson à ses côtés<sup>10</sup>. À un autre moment, elle s'assoyait sur le bord de la scène et chantait *Le Baiser* d'Indochine au public tout autant qu'à la performeuse, qui elle, incarnait une scène de suicide<sup>11</sup>. Celle qui assurait la manipulation des transparents venait, au cours du tableau inspiré de *Untitled Film Still no.10*, carrément remplacer la performeuse au sein d'une image photographique, personnifiant ainsi Cindy à sa place. La performeuse, quant à elle, jouait à la mettre en scène<sup>12</sup>. Parfois, la performeuse commentait elle-même ses actions et son appropriation quant aux images. Celle qui tantôt pleurait celui qui n'était pas venu riait du pathétisme de la situation qu'elle venait d'illustrer, en pleurant elle-même<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Voir Figure B.1 en Appendice B

<sup>11</sup> Voir Figure B.2 en Appendice B

<sup>12</sup> Voir Figure B.3 en Appendice B

<sup>13</sup> Voir Figure B.4 et B.5 en Appendice B.

L'expérience du réel, le fait de ne pas créer des illusions fictives entraîne avec soi une déception liée à la réduction, la « pauvreté » apparente. (Lehmann, p.2002, p. 159)

Nous avons également intégré, inspiré de notre processus de création, toutes sortes de « ratés » et d'erreurs à l'intérieur de notre spectacle. Un décor disposé sur acétate disparaissait alors qu'il devait rester en place ou encore, une chanson mal enregistrée était entrecoupée d'une autre. La performeuse questionnait ses acolytes pour savoir si sa perruque ou son costume était efficace, ou bien elle leur demandait où elles en étaient rendues dans le cours du spectacle. Les conceptrices et la performeuse en scène allaient même jusqu'à accuser ces erreurs en empruntant des gestes et expressions du corps quotidien comme faire de gros yeux, pointer du doigt, hausser les épaules ou rire.

L'irruption du réel devient l'objet, pas seulement de la réflexion – comme à l'époque romantique – mais de l'agencement théâtral même. (Lehmann, 2002, p. 158)

Notre réel processus de création, c'est-à-dire nos répétitions en salle, ont inspirées directement deux tableaux scéniques de notre spectacle. Ces tableaux sont la première (et la seule) photo de Sherman exposée en entier et l'entracte. D'une part, le premier tableau du spectacle devait s'attarder à la photographie *Untitled Films Stills no.5*, le modèle de Sherman, affichant une position très précise des doigts et du regard, qu'il nous était très difficile à « reproduire ». Cette difficulté nous apparaissait quasi insurmontable. De plus, nous étions insatisfaite du récit qui devait accompagner les actions scéniques promulguées pour cette image. Nous avons donc décidé de faire de cette difficulté l'objet d'un tableau. Nous avons choisi de placer cette scène au tout début du spectacle et de s'en servir pour situer le spectateur quant à ce qui se déroulerait sous ses yeux tout au long de notre essai. Au cours de cette première scène de l'essai, nous tentions nerveusement, bombardée par les consignes des collaboratrices, de reproduire avec exactitude cette image. Nous n'y parvenions pas et ouvrons donc le spectacle par une scène ratée. D'autre part, la scène de l'entracte illustre tout simplement notre besoin de prendre une pause et de nous dégourdir à ce moment du spectacle. Fidèle à ce qui avait été présenté jusqu'alors, nous y avons ajouté un petit commentaire en superposant *Girls just wanna have fun* de Cindy Lauper, à une scène de



tressage de cheveux. Ainsi, le réel processus de création (les répétitions) de la pièce a inspiré deux tableaux.

Le théâtre est une pratique qui, plus que toute autre encore, oblige à considérer « qu'il n'existe pas de limite clairement définie entre le domaine esthétique et le domaine non-esthétique ». (Mukarovsky cité par Lehmann, 2002, p. 160)

En somme, c'est en opposant constamment sur la scène la réalité scénique des conceptrices et de la performeuse, aux effets artificiels promus par les poses, grimaces accessoires et décors, contenus dans l'acte photographique de Sherman, que nous sommes parvenus à divulguer des points de vue par rapport à l'œuvre abordée dans le cadre de cet essai scénique. « C'est dans ce sens que le théâtre postdramatique signifie : théâtre du réel. Pour lui, il s'agit du développement d'une perception qui, pour son propre compte, effectue le va-et-vient entre une perception de structure et le réel sensoriel. » (Lehmann, 2002, p. 163) Nous avons ainsi dépassé le simple principe de la citation d'une œuvre, pour rendre compte de ce qui la constitue peut-être (ou pas), mais certainement de l'esprit de ce qu'on pourrait appeler l'incursion du spectaculaire dans le quotidien.

### 3.4.3 Parataxe et Simultanéité des actions

Si est abandonné le principe d'une seule et unique action, c'est en vertu de la tentative de créer des événements où, pour le spectateur, demeure une sphère du libre-choix et de la libre décision ; il veut demeurer réceptif aux événements s'offrant simultanément, et en même temps, il ressent la frustration de percevoir le caractère réducteur de cette liberté. (Lehmann, 2002, p. 139)

Nous avons choisi de joindre ces deux caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique, parce que Lehmann nous fait remarquer qu'elles vont souvent de pair et que c'est le cas dans le cadre de notre essai scénique. La parataxe consiste en une « *juxtaposition* conséquente de signes » (Lehmann, 2002, p. 136), la simultanéité, quant à elle, nous présente ces signes sous la forme d'un condensé, c'est-à-dire au même moment. Plus simplement, nous pourrions affirmer que la parataxe est une émission de plusieurs signes dans l'espace,

tandis que la simultanéité offre tous ces signes à notre regard dans un même temps. Dans *Still Untitled/Encore sans titre*, nous avons énormément joué de ces procédés où « [j]eu, objet, langage proposent différentes directions de significations et forcent à une contemplation tranquille et rapide tout à la fois ». (Lehmann, 2002, p. 137) Afin de produire l'impression de révéler plusieurs indices présents dans une image, nous avons juxtaposé plusieurs hypothèses quant aux sources d'inspirations populaires de la série énigmatique de Cindy Sherman. Au moyen de notre texte, des matériaux sonores et d'agencements scéniques, nous avons révélé ces prétendues sources d'inspirations, qui sont en fait ce que nous rappelle personnellement les images de la photographe. Nous relèverons deux exemples de l'utilisation de ces procédés et expliquerons la perception qui en découle pour le spectateur.

Si pourtant, de ses structures partielles, se développe quelque chose comme une entité, celle-ci n'est plus organisée selon des modèles préfixés par une cohérence dramatique en de vastes renvois symboliques et ne réalise pas non-plus une synthèse. (Lehmann, 2002, p. 130)

Dans le tableau qui tentait de résoudre l'énigme de la photographie *Untitled Film Still no.35*, nous avons identifié une source d'inspiration confirmée par l'artiste lors d'un entretien. Lors de la prise de cette photographie, Cindy Sherman pensait à Sophia Lauren dans *Two Women*. Il s'agissait alors pour nous d'orienter un point de vue synthétique pour la constitution de cette image. Nous avons donc décidé de recréer le décor fort simple de l'image (une porte) en temps réel au moyen d'un dessin. Au même moment, le texte décrivait une relation d'ordre malsaine entre deux amoureux et la performeuse incarnait ce malaise. Nous avons remarqué des salissures, que nous trouvions signifiantes, au bas de la porte de l'image d'origine. Nous avons décidé d'intégrer des salissures au discours en ayant recours aux procédés du son et du dessin, et de faire réagir la performeuse selon ces deux médiums. Alors que la trame sonore proposait une boucle (*loop*) sur le fragment du texte qui disait « Elle a fermé la porte d'un coup de pied », les salissures s'accumulaient au bas de la porte, tandis que la performeuse sursautait à l'apparition de chacune d'elles. C'est ainsi que le son, le dessin et le jeu, en s'alliant, produisaient du discours quant à un élément mis en scène par l'acte et l'instant photographique d'origine.

La même situation synthétique se produisait dans la scène qui devait retracer les origines et influences de *Untitled Film Stills no.12*. Une robe de chambre découpée sur un transparent venait recouvrir le corps de la performeuse, qui se figeait pour prendre la forme de la robe, au moment même où la trame sonore faisait surgir le cri de Vera Miles dans *Psychose* ou celui de Patricia Arquette dans *True Romance*<sup>14</sup>.

Ainsi, de ces actions proférées sous ses yeux, par des actants de différents médiums, le spectateur entrevoit, à la fois la somme ou le résultat et les parties de ces actions. Cela donne lieu à ce que Lehmann définit de « *parcellement de la perception* ». (2002, p. 138) Le théâtre, selon cet ordre d'idée, « ne demeure plus le domaine institutionnalisé qu'il était jusqu'ici, mais devient le nom pour une pratique artistique dé-constructrice multi- ou intermédiaire de l'événement momentané ». (Lehmann, 2002, p. 130)

---

<sup>14</sup> Voir Figure B.6 en Appendice B

## CONCLUSION

Notre recherche, qui relie la démarche photographique spécifique de Cindy Sherman aux caractéristiques stylistiques du théâtre postdramatique, a permis de créer une proposition scénique qui témoigne de la dualité entre le réel et le factice que met en place l'œuvre de Sherman, tout autant que la scène théâtrale actuelle. Au moyen d'un alliage entre différents médiums et de l'utilisation de quatre caractéristiques stylistiques propres à l'esthétique postdramatique, nous sommes parvenus à étaler notre point de vue quant à l'œuvre de Sherman. S'il nous a semblé de prime abord que la photographe produit un travail parsemé d'éléments énigmatiques à décortiquer, nous avons employé notre culture et nos souvenirs en regard de celle-ci, pour produire une interprétation de son œuvre.

Nous nous sommes d'abord appliqué à définir la spécificité du travail de l'artiste en procédant à un examen attentif de celui-ci. Par la suite, nous nous sommes intéressée à confronter les images de l'artiste aux théories émises en regard de celle-ci. La notion d'écart entre la fiction et le réel, formulée par les théories de Rosalind Krauss et de Régis Durand, nous est alors apparue comme étant l'hypothèse la plus satisfaisante du travail complexe et singulier de l'artiste Sherman. Ces théories, qui mettent à distance la copie de l'original et le souvenir de la vérité, nous ont permis de percevoir que l'œuvre de Sherman renferme cette dimension propre au jeu théâtral postdramatique qui consiste à présenter quelqu'un d'autre à travers soi, tout en rappelant qu'il ne s'agit pas de soi. Nous avons alors compris que notre essai scénique exposerait la projection d'un être dans une fiction conditionnée par les médias culturels.

Par la suite, nous avons lié le photographique, qui détache le réel de l'objet photographié, au théâtre postdramatique. Nous appuyant sur l'ouvrage d'Hans-Thies Lehmann, nous avons exposé l'esthétique globale et les composantes de la scène postdramatique. Au sein de notre analyse sur le théâtre postdramatique, nous nous sommes davantage attardés aux notions du texte, de la réception du spectateur et de la présence. Afin de définir l'attitude et la présence des acteurs/performeurs

postdramatiques, nous avons au recours aux théories de Josette Féral sur la performance. Ces notions nous ont permis, tout comme celles de Lehmann, d'entrevoir la scène théâtrale postdramatique comme un lieu où s'affiche le processus de l'œuvre *en train* de se créer. Concevant dorénavant la scène théâtrale comme un lieu d'exposition de la fabrication de sa fiction, nous avons entrevu la possibilité de décortiquer ce que l'instant photographique chez Sherman cristallise.

C'est donc en ayant pour objectif esthétique quatre des caractéristiques stylistiques que le théâtre postdramatique met de l'avant (la mise en musique, l'irruption du réel, la parataxe et la simultanéité des actions), que nous sommes parvenus à divulguer notre point de vue sur l'œuvre de Sherman. Ce point de vue consiste en une interprétation des souvenirs culturels que les photographies de l'artiste évoquent en nous.

Si l'œuvre de Sherman a suscité en nous maintes réminiscences culturelles, nous nous sommes appliqués à les faire surgir sur la scène de façon inattendue et ludique pour le spectateur de notre essai scénique. La démarche adoptée en vue de produire notre essai a d'ailleurs consisté en premier lieu à retracer les références auxquelles, selon nous, Cindy Sherman faisait allusion dans son travail. Aux côtés de nos conceptrices, nous avons mis en place un univers qui puisse construire des *artefacts* qui avouaient leur dimension précaire et ce, sous les yeux du spectateur. C'est avec beaucoup de plaisir que nous avons créé une proposition scénique au sein de laquelle nous nous approprions l'œuvre de Sherman. À l'instar de l'œuvre initiatrice de ce projet, et au moyen des médiums des conceptrices (musique, acétates, décor et éclairage), nous avons révélé maints portraits féminins clichés (stéréotypés) issus de la culture de masse, qui nous ont marqué. Sans produire un travail féministe, nous avons révélé, à travers notre essai scénique, une interprétation de ce que les portraits de jeunes femmes de Cindy Sherman pensent, disent, chantent, ou encore la façon dont elle elles pourraient se mouvoir. Autrement dit, nous avons produit une appropriation fabulée de ce que ces femmes vivraient si elles n'était pas prisonnières du temps et de l'espace photographique que Sherman met en place.

« Quand j'étais à l'école d'art, j'étais écoeurée par cette tendance de l'art à être quelque chose de tellement religieux ou de si sacré, alors j'ai voulu faire quelque chose qui toucherait les gens sans qu'ils aient besoin d'abord de lire un livre dessus. De sorte que n'importe quelle personne dans la rue pourrait l'apprécier, même si elle ne pouvait pas le comprendre entièrement ; elle pourrait tout de même en retirer quelque chose. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu imiter quelque chose qui vienne de la culture, et aussi me moquer de la culture comme je le faisais. »

(Cindy Sherman citée par Mulvey, 2006, p. 284)

La dimension abordable ou « démocratique » de l'œuvre de Sherman nous a interpellé dès les prémisses de notre recherche. Nous souhaitons produire un spectacle qui puisse rejoindre le plus grand nombre tout autant que le public connaisseur de théâtre. C'est pour cette raison, et pour que notre essai puisse témoigner de cette dimension, que nous nous sommes appliqués à retracer des moments marquants de notre « première » culture populaire, surtout télévisuelle, et à les mettre en scène. Bien que la forme de notre essai soit éclatée et témoigne d'une recherche quant à l'actualité théâtrale, qui elle, s'avère complexe, nous croyons que notre essai a pu éveiller des souvenirs chez la majeure partie des spectateurs qui l'ont vu. Les spectateurs, parce qu'ils ont eux aussi côtoyé cette culture à laquelle Cindy Sherman, tout autant que les actants de notre essai<sup>1</sup> réfèrent, ont pu trouver en cet essai scénique la résurgence de souvenirs populaires.

APPENDICE A

PHOTOGRPHIES D'INSPIRATION DE CINDY SHERMAN



**Fig. A.1** *Untitled Film Still no.5*

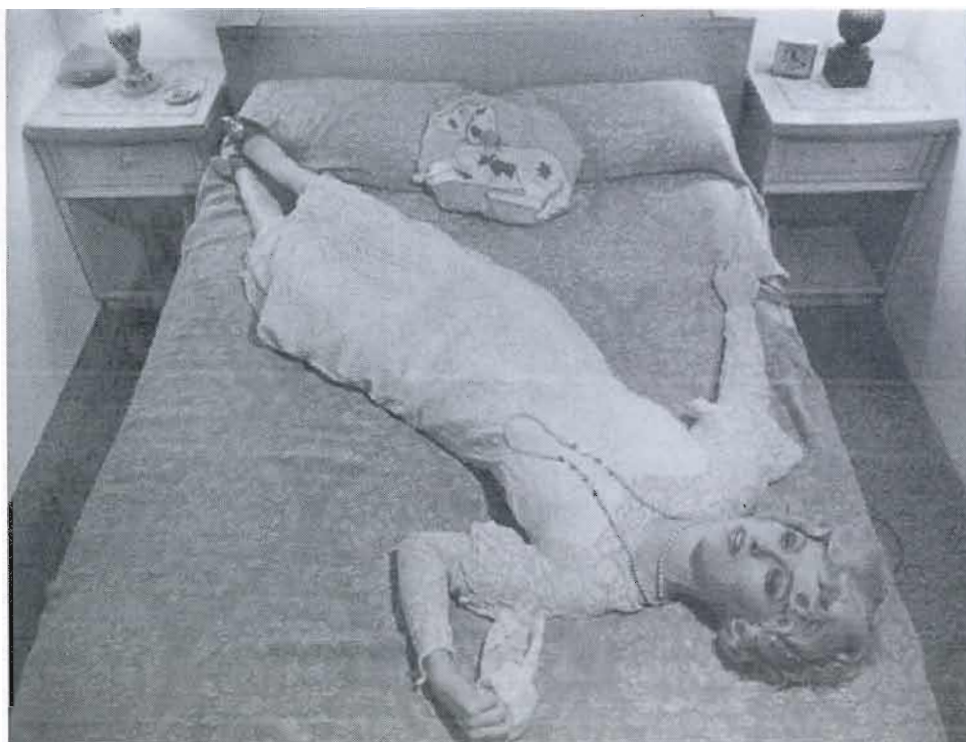


**Fig. A.2** *Untitled Film Still no.19*





**Fig. A.3** *Untitled Film Still no.12*



**Fig. A.4** *Untitled Film Still no.11*





**Fig. A.5** *Untitled Film Still no.35*



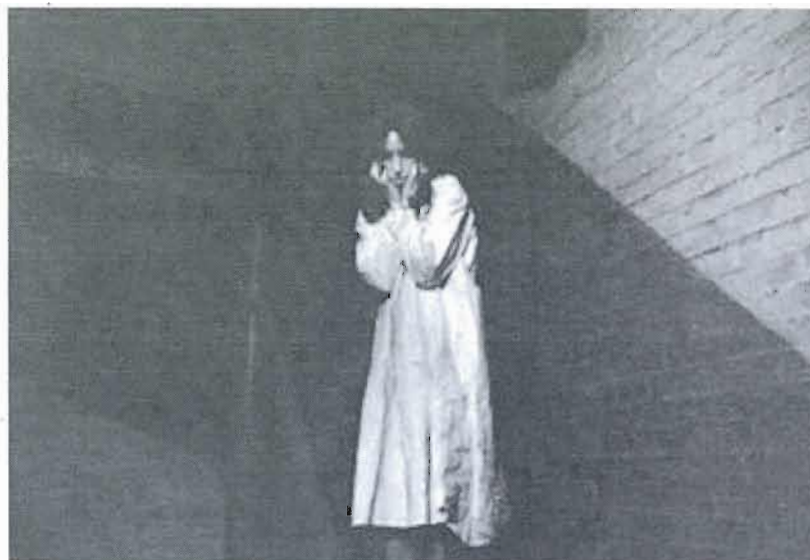
**Fig. A.6** *Untitled Film Still no.62*



**Fig A.7** *Untitled Film Still no.27*



**Fig A.8** *Untitled Film Still no.10*



**Fig A.9** *Untitled Film Still no.26*



**Fig. A.10** *Untitled Film Still no.52*

## APPENDICE B

### PHOTOGRAPHIES DE NOTRE ESSAI SCÉNIQUE



**Fig.B.1** Catherine Dumas et Catherine Debaré chantent « Elle s'invente des chansons sur le mariage d'une étoile et d'un lion » *Marilyn et John*, Vanessa Paradis.



**Fig. B.2** Catherine Debaré interprétant un extrait de la chanson *Le Baiser*, Indochine. Catherine Dumas personnifiant une scène de suicide.





**Fig. B.3** Éliane Berdat personnifiant le personnage photographique de la photographie *Untitled Film Still no.10*. Catherine Dumas s'amuse à la mettre en scène.

**Fig. B.4** C. Dumas pleure



**Fig. B.5** L'instant d'ensuite, C.Dumas rit.





**Fig. B.7** Éliane Berdat habille Catherine Dumas au moyen d'un acétate. Catherine Dumas mime le cri de Vera Miles dans *Psychose*, d'Alfred Hitchcock

## RÉFÉRENCES

### **Cindy Sherman :**

- Carillo, Christina. 1999. «Cindy Sherman, la femme aux milles visages». *L'Oeil*, n° 504 (mars), p.74-79, 92-93.
- Criqui, Jean-Pierre. 2006. *Une femme disparaît*. Catalogue d'exposition (Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 16 mai-3 sept. 2006, Bregenz : Kunsthaus Bregenz, 25 nov. 2006-14 janv. 2007 et Berlin : Martin- Gropius-Bau, 15 juin-10 sept. 2007). Paris : Flammarion. 319 p.
- Durand, Régis. 2006. *Une lecture de l'œuvre de Cindy Sherman 1975-2006*. Catalogue d'exposition (Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 16 mai- 3 sept. 2006, Bregenz : Kunsthaus Bregenz, 25 nov. 2006-14 janv. 2007 et Berlin : Martin-Gropius-Bau, 15 juin-10 sept. 2007). Paris : Flammarion. 319 p.
- Frankel, David. 2003. « Cindy Sherman talks to David Frankel ». *Artforum*, (Mars), p.54-55, 256-260.
- Knafo, Danielle. 1996. « Dressing Up and Other Games of Make-believe : The Function of Play in the Art of Cindy Sherman ». *American Imago*, vol.53, no.2, p.139-164.
- Krauss, Rosalind, 1993. « Cindy Sherman's Gravity : A Critical Fable ». *Artforum*, (sept.) p.163-164 et 206.
- Marzorati, Gerald. 1983. « Imitation of Life ». *Art News*, (hiver), p.79-87.
- Mulvey, Laura. 2006. *Fantasmagorie du corps féminin*. Catalogue d'exposition (Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 16 mai-3 sept. 2006, Bregenz : Kunsthaus Bregenz, 25 nov. 2006-14 janv. 2007 et Berlin : Martin-Gropius-Bau, 15 juin-10 sept. 2007). Paris : Flammarion. 319 p.
- Sherman, Cindy et Danto, Arthur C. 1991. *Cindy Sherman : history portraits*. Catalogue d'art. (New York, Galerie Metro Pictures, janv. 1990) Munich : Schirmer/Mosel. 64 p.
- \_\_\_\_\_, Elizabeth E.T. Smith, Amelia Jones et Amanda Cruz. 1997. *Cindy Sherman retrospective*. New York : Thames and Hudson, 219p.
- Thirion, Antoine. 2006. « Le cinéma devant la photographie ». *Les cahiers du cinéma*, n° 616 (octobre), p. 82-85.

### **La photographie :**

- Baudrillard, Jean. 1998. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris: Descartes, np.
- Bellavance, Guy. 1982-1983. « Dessaisissement et réappropriation – de l'émmergence du photographique dans l'art américain » *Parachute*, (hiver), p. 9-17.
- Dubois, Philippe. 1983. « De la vérisimilitude à l'index ». Chap. in *L'acte photographique*, p. 18-53. Paris : F. Nathan.
- Krauss, Rosalind. 1990. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 221 p.
- Onfray, Michel. 1992. *Périls et colères*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 118 p.

### **La performance et le théâtre:**

- Féral, Josette. 1985. « Performance et théâtralité : le sujet démystifié » *Théâtre, écriture et mise en scène*, 125 p.
- \_\_\_\_\_. 2008. « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif » *Théâtre/Public*, no.190 (septembre)
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 307 p.